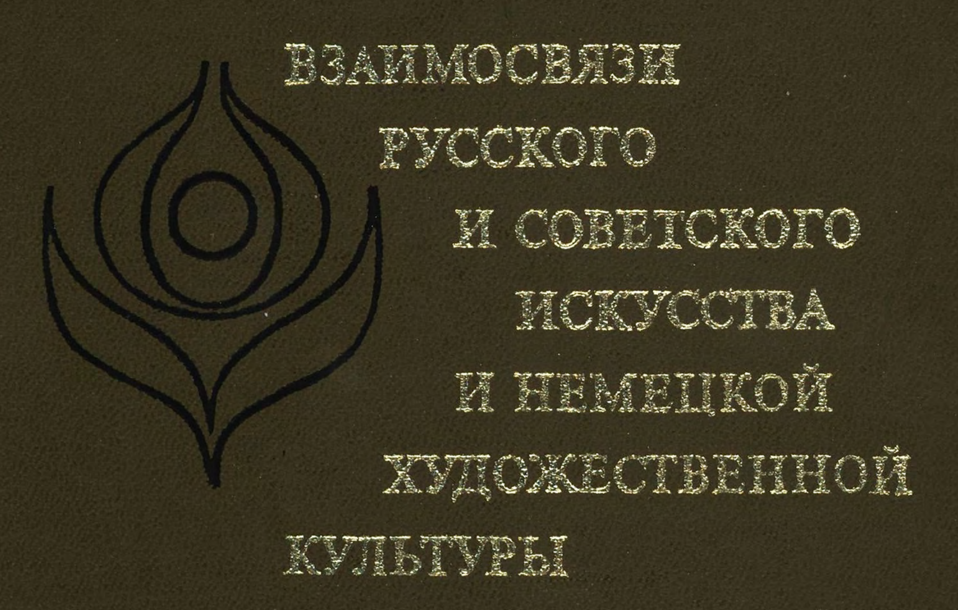

ВЗАИМОСВЯЗИ
РУССКОГО
И СОВЕТСКОГО
ИСКУССТВА
И НЕМЕЦКОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ

ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

АКАДЕМИЯ ОБЩЕСТВЕННЫХ НАУК ПРИ ЦК СЕПГ





Интернациональная культура,
уже теперь создаваемая
систематически пролетариатом
всех стран, воспринимает
в себя не «национальную»
культуру... в целом,
а берет из *каждой*
национальной культуры
исключительно ее последовательно
демократические и социалистические
элементы.

В. И. ЛЕНИН

ВЗАИМОСВЯЗИ РУССКОГО И СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА И НЕМЕЦКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1980

Предлагаемый сборник создан исследователями Советского Союза и ГДР. Авторы ставили перед собой задачу показать на ряде наиболее убедительных примеров процесс взаимодействия двух культур. В сборнике освещены различные аспекты художественных связей: творческое сотрудничество архитекторов и художников ГДР и СССР в разрешении широких проблем градостроительства, архитектурного и художественного образования, выставочной деятельности, в постановке эстетических проблем, в поисках нового стиля и содержания.

В $\frac{80102-374}{042(02)-80}$ 574—80 4903000000

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

В своем докладе «Великий Октябрь и прогресс человечества» Л. И. Брежнев говорил: «Большой вклад мировой системы социализма в жизнь современного мира — это те новые отношения, которые, благодаря интернационалистской политике братских партий, сложились между социалистическими государствами — и прежде всего между странами социалистического содружества»[1].

Под знаком идей интернационализма развиваются взаимоотношения между народами государств социалистического содружества, крепнут и углубляются традиционные связи. В данной книге речь идет о тесном сотрудничестве в области культуры и искусства, в области исследования наших художественных традиций в их взаимосвязях.

Особое значение имеет изучение проблем, связанных с взаимодействием искусства СССР и ГДР. Истории формирования советско-германских связей в области изобразительного искусства посвящена статья З. С. Пышновской. На примере многочастной картины Е. И. Марченко исследует тенденции, характеризующие немецкую и русскую живопись на рубеже 60—70-х годов. А. Певесторф прослеживает эволюцию, которую претерпело отражение советской действительности в произведениях живописцев и графиков ГДР. Продолжая рассказ, начатый А. М. Кантором о В. Клемке, И. Г. Меркурова обращается к иллюстрациям этого художника к классической русской и советской литературе. Один из самых известных художников книги ГДР А. Капр пишет о творчестве С. Б. Телингатера. И. Я. Конторович и Н. М. Трубникова обращаются к совместной разработке специалистами ГДР и СССР проблемы архитектурно-пространственной организации жилой застройки города.

История русско-германских связей в области театра и драматургии, архитектуры и музыки, станкового и прикладного изобразительного искусства насчитывает сотни лет. Русско-германские и советско-германские связи были богаты и драматическими коллизиями, и взлетами, давшими А. В. Луначарскому право с полным на то основанием утверждать в 1923 г., что в области философской и научной мысли, а также «в области

[1] *Брежнев Л. И.* Актуальные вопросы идеологической работы КПСС. М., 1978, т. 2, с. 399.

изящной литературы немецкий народ стоит к нашему сердцу ближе, чем какой-либо другой...»[2].

Под влиянием Великого Октября складываются плодотворные связи СССР с Германией в области политики, экономики, культуры и искусства, и это, естественно, находит отражение в настоящей книге. Так, Х. Ольбрих обращается к первой выставке советского искусства, показанной в Берлине в 1922 г. С оценкой немецкого передового искусства в советской прессе 20-х годов знакомит читателя статья Г. Зумпф. В статье Х. Шедлиха сопоставляются педагогические программы ВХУТЕМАСа и Баухауза. К. Пюшель рассказывает о деятельности немецких архитекторов в Советском Союзе, К. Юнгханс — о немецкой архитектурной мысли и ее связях с советской, И. Коккинаки — о том, как развивались эти связи, какое отражение они нашли в советской печати.

Необычайную интенсивность советско-германских контактов в 20-е годы подготовил и обусловил также ряд событий художественной жизни рубежа XIX—XX вв., как в том убеждают нас статьи В. П. Лапшина, Н. И. Поляковой, Н. Кардинар, Н. А. Евсиной и Т. П. Каждан.

XIX век представлен в сборнике статьей М. Я. Либмана о В. А. Жуковском, сделавшем бесконечно много для знакомства русского общества с немецкой поэзией, литературой и изобразительным искусством. Е. И. Кириченко во главу угла в своей работе ставит эстетические споры германских и русских архитекторов вокруг строительства Нового Эрмитажа в Петербурге. На основании архивных материалов Д. Дольгнер воссоздает историю жизни и творчества архитектора Л. Бонштедта, в равной мере принадлежавшего России и Германии.

Систематическое изучение межнациональных связей начал Сектор искусства европейских социалистических стран ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР. Так, уже вышли из печати сборники «Пути развития и взаимосвязи русского и чехословацкого искусства», подготовленный чешскими и советскими искусствоведами (М., «Наука», 1970), и «Советско-венгерские связи в художественной культуре» (М., «Наука», 1975), подготовленный совместно с венгерскими учеными.

Предлагаемый вниманию читателя сборник, подготовленный ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР и Академией общественных наук при ЦК СЕПГ, стоит в этом же ряду. Не претендуя на исчерпывающую полноту в освещении вопросов, связанных с историей формирования русско-германских связей в области изобразительного искусства и архитектуры, он тем не менее, как мы надеемся, откроет серию коллективных работ по проблемам взаимосвязей советского искусства и искусства ГДР.

---

[2] *Луначарский А. В.* Смычка с немецкой культурой. Речь на открытии выставки немецкой книги.— Известия, 1923, 16.IX.

I



З. С. Пышновская

О СОВЕТСКО-ГЕРМАНСКИХ СВЯЗЯХ В ОБЛАСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

В истории международных связей молодой Советской республики особое место принадлежит связям с немецкой творческой интеллигенцией. Чувство симпатии, большой интерес к России проявлялся еще оппозиционными кругами кайзеровской Германии. В этой связи достаточно напомнить, что гастроли МХАТа в начале 1906 г. в Берлине, Дрездене и Лейпциге были потрясением для немецкой публики. Найти свой путь в искусстве великому немецкому скульптору Э. Барлаху помогло его пребывание в России (1906 г.). Страстным пропагандистом русского изобразительного искусства и литературы был Р.-М. Рильке. Это он привлек внимание Г. Фогелера к русскому искусству еще задолго до революции 1917 года. Оппозиционные немецкие круги чутко прислушивались и к событиям революции 1905 года. Для немецкой демократической прессы 1905—1906 гг. прошли под знаком сочувствия к восставшему народу. В известной мере и цикл офортов К. Кольвиц «Крестьянская война» (1906—1908) — дань первой русской революции.

Один из известных немецких искусствоведов писал в 1924 г. на страницах «Новой России» («Das neue Rußland», № 314), что «за последнее десятилетие интеллигенцию Германии все больше привлекали духовная культура и своеобразие России.

Начало было положено победным шествием русской литературы в Германии, за которым последовала русская музыка и изобразительное искусство.

Культурные связи Германии с романскими странами ослабли вследствие того, что западный формализм уже не отвечал духовным потребностям немецкого общества, потому, что в Германии и в России внутренние проблемы в значительной степени являются общими» [1].

Октябрьская революция в России и последовавшая за ней Ноябрьская — в Германии — подняли уже существовавшие

[1] Цит. по: *Кузьмин М. С.* Образование в Германии Общества друзей новой России (1923—1924 гг.).— Вест. Ленингр. ун-та, 1962, № 2, с. 150—155. Серия Истории языка и литературы, вып. 1.

культурные связи на качественно новую ступень. К тому же «Версальский мир создал такое положение, что Германия мечтать о передышке, мечтать о том, чтобы ее не грабили, чтобы у нее не отнимали средств к жизни, чтобы не осуждали ее население на голодовку и вымирание,— мечтать об этом Германия не может, и естественно, что единственное для нее средство спасти себя — только в союзе с Советской Россией, куда она направляет свой взгляд»[2]. Конечно, в этих условиях мы имеем дело с массовым полевением немецкой творческой интеллигенции, в большинстве своем поддерживавшей все мероприятия Коммунистической партии Германии, основанной 31 декабря 1918 г. и на протяжении 20-х годов ставшей одной из самых сильных компартий мира. Роль КПГ в формировании советско-германских контактов и в области культуры была весьма весомой. С другой стороны, молодая Советская Россия, естественно, тянулась к стране, пережившей революционную ситуацию и также находившуюся в изоляции.

Уже в январе 1919 г. Отдел изобразительного искусства Наркомпроса обратился к прогрессивным художникам Германии и всего мира с воззванием об установлении связей, на которое тотчас откликнулись Рабочий совет по искусству, Ноябрьская группа (Берлин), Новый союз художников (Дрезден), Баденский рабочий совет по искусству, Союз художников (Веймар) и другие аналогичные организации. Это воззвание и обмен письмами А. В. Луначарский охарактеризовал в то время как «попытку перекинуть мост между передовыми рядами русского и немецкого народов в области культуры»[3]. Далее, «на предмет установления некоторой связи между нами и ними»[4] бывший военнопленный Л. Бер, возвращавшийся на родину, получил задание наладить контакты с организациями немецких прогрессивных художников, педагогов, с издательствами, типографиями. Бер собрал в Германии для отправки в Россию 13 ящиков книг, произведений искусства; дрезденские же и берлинские художники сами послали свои работы в Москву. 28 января 1921 г. В. И. Ленин потребовал от малого Совнаркома «обязательно сегодня» решить вопрос об отпуске 40 миллионов рублей на проведение выставки в Берлине[5]. Так начиналась подготовка к Русской художественной выставке, организованной Наркомпросом РСФСР и открытой в 1922 г. в одном из лучших выставочных помещений Берлина — в галерее фирмы Ван Димен на Унтер ден Линден. Затем, в сентябре 1923 г., Госиздат РСФСР

---

[2] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 42, с. 105.

[3] *Никольская Л. С.* Развитие советско-германских научных и культурных связей (1919—1928).— Ежегодник германской истории. 1970. М., 1970, с. 158—159.

[4] *Иоффе А. Е.* Международные связи советской науки, техники и культуры. 1917—1932. М., 1975.

[5] См.: *Никольская Л. С.* Развитие советско-германских научных и культурных связей (1919—1928).

участвует в лейпцигской книжной ярмарке, и экспозиция эта вызывает восторг и удивление собравшихся: «Когда вырос этот гигант... низвергающий миллионы экземпляров книг, издающий десятки научных журналов, монополизировавший все учебные книги этой страны?

Возможно ли, что эти альбомы литографий (в их числе — В. Ватагина, В. Фалилеева, К. Богаевского, И. Павлова.— *З. П.*), эта тонкая графика, эти изящные, но полные глубокого смысла концовки изготовлялись в «голодной, терзаемой большевиками» стране»[6]. И в свою очередь А. В. Луначарский, открывая в залах Исторического музея первую выставку немецкой книги в СССР, говорил: «... мы с глубочайшим уважением и тронутые смотрим на то, как нынешняя Германия в ее невероятно тяжелых, прямо нечеловеческих условиях продолжает выполнять с прежним блеском, нисколько не ослабевая, свою огромную культурную общечеловеческую миссию»[7].

Это чувство взаимного интереса и симпатии нашло свое отражение также и в создании Общества друзей новой России; на его первом организационном собрании в июне 1923 г. в Берлине РСФСР представляла М. Ф. Андреева. В состав правления вошли писатели Т. Манн и Е. Штекер, искусствоведы М. Осборн и А. Бене, ученый с мировым именем А. Эйнштейн, художники — К. Кольвиц, М. Пехштейн и многие другие. Общество считало своей основной задачей установление культурных связей с Россией. В его состав вошли коммунисты, социал-демократы, беспартийные. Популярность Общества быстро росла: уже в декабре 1923 г. оно насчитывало более 100 действительных членов, а к декабрю 1925 г.— 800. Отделения Общества были во Франкфурте, Мюнхене, Галле, Лейпциге, Иене, Дрездене, Штутгарте, Штеттине, Эйзенахе, Веймаре, Касселе, Гамбурге, Готе. С мая 1924 г. начал выходить ежемесячный журнал Общества «Новая Россия», в котором сотрудничали Н. К. Крупская, Г. В. Чичерин, А. В. Луначарский, Н. А. Семашко.

Германские живописцы, графики, скульпторы выражали «желание возобновить старые и завязать новые связи с русским искусством, обменяться опытом с художниками СССР, работающими совершенно в новых социальных условиях»[8].

В числе участников Первой всеобщей германской выставки в Москве в 1924 г. были лучшие и виднейшие представители всех направлений в немецком искусстве от Сецессиона до Красной группы. Иными словами, на выставке были представлены художники старшего и младшего поколений, люди либеральных, демократических взглядов и художники — союзники пролетариата. Экспонировалось около 500 произведений живописи,

---

[6] *Цеткин И.* «Книжная месса» в Лейпциге.— Известия, 1923, 16.IX.

[7] *Луначарский А. В.* Смычка с немецкой культурой. Речь на открытии выставки немецкой книги.— Известия, 1923, 16.IX.

[8] Каталог Первой всеобщей германской выставки в Москве. 1924 г., с. 9.

графики и скульптуры. И хотя, открывая выставку, А. В. Луначарский отмечал, что «русская живопись будет иметь совсем другие черты», но пока «мы не можем не признать: немецкий художник на пути своем к осознанию революции, к осознанию революционного искусства опередил почти всех наших художников»[9].

Вторая выставка, состав которой, по существу, определили немецкие поэты и писатели, драматурги и художники, состоялась в 1926 г. Это Выставка революционного искусства Запада, организованная в Москве по инициативе Государственной академии художественных наук, Народного комиссариата просвещения РСФСР и специально созданного Комитета в составе П. Когана, М. Айхенгольца и других. Судя по материалам, хранящимся в музее имени А. С. Пушкина, число желавших принять участие в этой выставке намного превысило число ее участников: не было ни соответствующего помещения, ни средств, чтобы экспонировать все предложенные произведения искусства — скульптуру, живопись, станковую графику и плакат.

Интересно также, что в отличие от Первой всеобщей германской выставки в числе пожелавших принять участие в Выставке революционного искусства Запада преобладали молодые живописцы, графики и скульпторы. Они предлагали Комитету свои работы, обращали внимание на произведения неизвестных Комитету прогрессивных художников, выражали желание приехать в Советский Союз.

В 1932 г. в очень сложных политических условиях в Германии многие немецкие художники не смогли прислать работы на Выставку революционного искусства в странах капитализма (устроенную Государственным музеем нового западного искусства (ГМНЗИ) и Международным бюро революционных художников (МБРХ) при активной поддержке Музея революции) к 15-летию Октября. И тем не менее немецкое прогрессивное искусство было представлено работами коммунистической молодежи Баухауза, рисунками, карикатурами А. Байер-Реда, М. Кайльсона, фотомонтажами Д. Хартфильда, живописью Г. Эмзена, Г. Грундига («Раненый», «Производство», «Рабочее собрание», «Демонстрация»), плакатами М. Кайльсона, Р. Шлихтера, Л. Гриффеля, Мальзова. Словом, по утверждению Б. Н. Терновца, немецкий отдел был, как всегда, богат и разнообразен[10].

Параллельно ГМНЗИ и редакцией »Крокодила» подготавливалась выставка произведений немецких художников-карикатуристов, группировавшихся вокруг журнала «Красный перец» («Roter Pfeffer»).

---

[9] А. В. Луначарский об изобразительном искусстве. М., 1966, т. 1, с. 314, 315.
[10] См.: *Терновец Б. Н.* Революционное искусство в странах капитализма.— Искусство, 1933, № 1-2, с. 194.

Названными здесь наиболее значительными коллективными выставками не исчерпывался интерес немецких художников к СССР.

Кажется, первым из немецких живописцев, графиков и скульпторов в послереволюционную Россию приехал Георг Грос — «один из крупнейших талантов современной графики, блестящий, своеобразный рисовальщик, злой и принципиальный карикатурист буржуазного общества и убежденный коммунист» [11]. Вместе с Мартином Андерсеном Нексе он приехал в Советскую Россию летом 1922 г., чтобы собрать материал для книги. Стараниями В. Маяковского (последний привез из Берлина серию литографий Г. Гроса «Homo sapiens» и несколько акварелей) имя художника было известно советской творческой интеллигенции, и уже в 1923 г. рисунки Гроса появились на страницах журналов «ЛЕФ» и «Красная нива». Одновременно в Агитпроп ЦК РКП было направлено письмо от издательства журнала «ЛЕФ» с просьбой включить Г. Гроса в число его постоянных сотрудников [12]. К художнику обращались также с заказами газеты «Известия», «Правда». Так, рисунок Гроса появился в «Правде» 15 ноября 1924 г. Герой рисунка, победоносно изгоняющий с лица земли всяческую нечисть,— явление в творчестве художника редкое: оно свидетельствует о попытке дать позитивный образ, пусть в самом наивном его истолковании.

В 1923 г. приехал в Советский Союз живописец, график и архитектор Генрих Фогелер, известный русской публике по журналу «Мир искусства», часто воспроизводившему его работы. Коммунистом его сделала первая мировая война. Книга Фогелера «Поездка по России», вышедшая в Германии в 1925 г., проиллюстрированная самим художником,— это серьезное и вдумчивое повествование о молодой Советской стране, о борьбе старого и нового. Художник писал о клубной работе, о постановке образования, здравоохранения, о советской налоговой системе, о торговле, об отношении к религии, рассказывал о московской сельскохозяйственной и промышленной выставке 1923 г., организованной по инициативе В. И. Ленина. Выставка знакомила с программой реорганизации промышленности и сельского хозяйства, с программой превращения отсталой нищей страны в передовую державу.

В 1924—1925 гг. Г. Фогелер был также руководителем отделения изобразительного искусства Коммунистического университета народов Запада, основанного Ю. Мархлевским. Художнику не посчастливилось увидеть Ленина. Он только помнит день его смерти: «...непривычную тишину в университетских аудиториях, чувство острого горя, невосполнимой утраты вели-

---

[11] *Луначарский А. В.* Рецензия на книгу Г. Гросса и В. Херцфельде «Искусство в опасности».— Новый мир, 1926, № 3, с. 152.

[12] *Ушаков А.* Маяковский и Грос.— Вопросы литературы, 1968, № 7.

кого, ясного, простого — мыслителя и вождя, революционного просветителя, человека, указавшего путь к новому бесклассовому обществу»[13].

Работая на юге и на севере Советского Союза, в Карелии и Таджикистане, Узбекистане и Азербайджане, художник пристально наблюдал за тем, как претворяется в жизнь ленинская программа коммунистического строительства. Он изучал факты, выражающие динамику нашего героического времени. В поисках наилучшей агитационно-пропагандистской формы, способной передать соотношение движущих сил социалистического общества и пробудить в зрителе «понимание диалектики событий», он пришел к своим, так называемым «комплексным картинам» — полотнам, воспроизводящим отдельные самостоятельные сюжеты, объединенные определенным замыслом художника. Декоративные, звонкие по цвету, эти работы всегда были снабжены к тому же пространными литературными пояснениями.

Вернувшись в 1926 г. на родину, Г. Фогелер показал в Берлине, в Доме Карла Либкнехта (Доме КПГ), работы, выполненные им в Петрозаводске, Баку, городах Средней Азии. По заданию КПГ он читал доклады о Советской России в Рурской области, Тюрингии, сопровождая их показом своих произведений.

По-видимому, не без влияния Фогелера был выполнен его учеником Карлом Меффертом цикл гравюр на дереве к «Цементу» Ф. Гладкова.

Пристального внимания заслуживают и многолетние связи О. Нагеля с Советским Союзом.

«По приезде в Москву,— вспоминал О. Нагель,— мой первый путь вел на Красную площадь. Уже издали я увидел людей, пожелавших отдать долг умершему Ленину. Должен признаться, я был глубоко потрясен. Лицо великого усопшего излучало столько мудрости и человечности. Только увидев его, можно было до конца постичь любовь, доверие и высокое уважение советских людей к Ленину»[14].

«Рабочий живописец из Веддинга», Нагель приехал в Москву на Первую всеобщую германскую выставку, сопровождал эту выставку в Саратов и Ленинград, получив таким образом возможность лучше познакомиться со страной и запечатлеть в рисунках и в живописи картины новой жизни, поразившие его воображение. Тут и ленинградские рабочие, вышедшие на демонстрацию, и провинциальный Саратов с крестьянами в неуклюжих овчинных тулупах, с траурными флагами на купеческих и дворянских особняках, представление какой-то революционной пьесы на фабричном дворе, на самодельном помосте под открытым небом, привлекшее внимание сотен людей, самозабвенно следящих за происходящим на сцене.

---

[13] *Vogeler H.* Erinnerungen. Berlin, 1952, S. 286.
[14] *Nagel O.* Leben und Werk. Berlin, 1952, S. 31.



Г. Грос. Рисунок в газете «Правда» от 15 ноября 1924 г.

В первый же свой приезд О. Нагель познакомился в Москве с художниками И. Бродским, А. Герасимовым, Б. Иогансоном, подружился со скульптором С. Меркуровым.

Второй раз О. Нагель побывал в Советском Союзе в 1927 г., сопровождая первую персональную выставку К. Кольвиц, а в 1932 г. он приехал с ее второй персональной выставкой.

Кете Кольвиц, с юности любившей Россию, довелось посетить ее по приглашению Советского правительства в дни празд-

нования десятилетней годовщины Октября. Вспоминая об этой поездке и о своей выставке в Москве, художница писала: «Все, что я видела в России, я видела в свете советской звезды» [15]. Здесь окончательно сложились ее представления о рабочем классе как о гегемоне революционного движения, сознающем свою ответственность перед человечеством. Достаточно назвать ее литографии «Демонстрация», «Солидарность», отличающиеся выразительностью контура, четкостью ритмов, точно найденным характером движения, выражающим мужественную уверенность рабочего класса в своих силах.

Нельзя не остановиться также на плакате одного из самых известных живописцев Германии, М. Пехштейна,— «Крепите солидарность с Советской Россией». Этот плакат, созданный к десятилетию Октября, вошел в число классических произведений немецкого революционного искусства. Художник воплотил в нем героический образ пролетария — защитника молодого Советского государства — целеустремленного, полного революционного пафоса. Скупая деталь — пятиконечная звезда с серпом и молотом, дорогие сердцу всего трудящегося человечества, и лаконичная подпись дополняют изображение.

«Пребывание в Советском Союзе считаю величайшей честью и радостью для меня... Я пользуюсь настоящим случаем для того, чтобы по поручению провожающих меня в Москву немецких рабочих передать привет их русским братьям по классу» [16],— говорил Д. Хартфильд, приехавший в Москву, чтобы собрать материал для двух книг о Красной Армии (для «Нового немецкого издательства»), для книги о первой и второй пятилетках, организовать выставку для Вены «Мы строим социализм», собрать в Музее революции материалы для выставки «Империалистическая война и Февральская революция».

Д. Хартфильд приехал в Москву по приглашению Международного бюро революционных художников и пробыл там около года (1931—1932). Приход к власти фашизма помешал художнику осуществить задуманное [17].

По-видимому, сделанная им фотомонтажная обложка для журнала «СССР на стройке» (1931, № 9) должна была войти в книгу о первой и второй пятилетках. Это был номер журнала, посвященный десятилетию восстановления Москвы после гражданской войны и предстоящей ее реконструкции. Новый квартал Усачевки, заводы и фабрики, котлованы, подъездные пути, узкая полоска Москвы-реки, которая в ближайшем будущем

---

[15] Цит. по: *Груздев И.* Современный Запад о Горьком. Л., 1930, с. 191.

[16] Привет братьям по классу.— Советское искусство, 1931, № 37.

[17] На страницах «Рабочей иллюстрированной газеты» («Arbeiter-Illustrierte Zeitung», 1933, № 4, S. 86) была воспроизведена обложка книги «15 железных шагов». Документальный материал, собранный и подготовленный советскими и немецкими писателями. Предисловие А. Барбюса. Обложка Дж. Хартфильда. По-видимому, и эта обложка была обязана своим появлением пребыванию художника в СССР.



Д. Хартфильд с группой советских плакатистов в Баку. 1931 г.

должна была соединиться с верховьем Волги, и вырастающая над городом фигура в рост В. И. Ленина (Д. Хартфильд взял в нужном ему ракурсе фотографию с памятника Ильичу для ЗАГЭС работы И. Д. Шадра), властным жестом призывающего к новым свершениям.

Другой известный немецкий художник — Генрих Эмзен приехал в СССР летом 1932 г. «В русском консульстве в Берлине я получил сообщение о том, что Институт пролетарского изобразительного искусства в лице его директора Маслова намерен передать мне кафедру монументальной живописи (фреска и т. д.) и просит меня приехать возможно скорее» [18],— писал он 17 марта 1932 г. в ГМНЗИ С. И. Лобанову. Художника волновал также вопрос о приобретении его картин Государственным музеем революции, ГМНЗИ, Наркомпросом.

Обращает на себя внимание также одно из писем Г. Эмзена, адресованное директору ГМНЗИ Б. Н. Терновцу (из Ялты, 18 сентября 1932 г.): «За Ваши труды по поводу моей выставки

[18] Архив ГМИИ им. Пушкина, ф. 13, оп. 4, д. 57.

(она была открыта с 28 июля по 10 августа.— *З. П.*) приношу Вам свою искреннюю благодарность. Отбор работ считаю очень удачным. Вы сделали все для того, чтобы отлично показать меня. Мне бы очень хотелось, чтобы мои знаменитые коллеги — Грос, Дикс, Кокошка — пользовались бы у Вас таким же успехом. Может быть, Вы продумаете мое предложение до октября. В это время я буду проездом в Москве и, возможно, смогу принять участие в переговорах товарища Эйферта [19] с Гросом, Диксом, Кокошкой в Берлине. Я считаю нужным привлечь также и более молодых художников, таких, как Шольц, Дексель (они, между прочим, в таком же возрасте, как и я). Было бы хорошо также привлечь старых живописцев — Нольде, Рольфса, Шмидт-Ротлюффа, скульпторов — Матарэ, С.-Х. Вольфа, Беллинга... Если к ним прибавить еще совсем молодых революционных немецких живописцев и скульпторов, то тогда бы у Вас были представлены все современные направления немецкого искусства. Как я уже говорил, в меру моих возможностей я готов помочь Вам, если Вы того хотите...» [20].

По совету Г. Эмзена известный график Карл Россинг прислал в дар ГМНЗИ серию гравюр на дереве «Мое предубеждение против этого времени». Подобно многим немецким художникам, он также хотел приехать в Советский Союз. Но власть в Германии захватили национал-социалисты, и художники, поддерживавшие с Советским Союзом дружеские связи, были вынуждены эмигрировать, а те, кто остался на родине, подверглись гонениям. Многие — и в их числе Г. Эмзен — были арестованы, К. Россингу запретили работать.

Духовные связи между советским народом, советским искусством и прогрессивными художниками Германии не обрывались даже в годы фашизма и развязанной им второй мировой войны. Непосредственных контактов с художниками, ушедшими во «внутреннюю эмиграцию», не было. Лишь рискуя жизнью, можно было говорить правду о Советском Союзе в «третьем рейхе». Трудными дорогами шли вести об СССР не только в Германию, но и к художникам, бежавшим в Чехословакию, Францию, Англию, США, Мексику... Но по-прежнему бесстрашно подписывает знаком пятиконечной звезды все свои работы, в том числе и антифашистские листовки, художник-коммунист Альфред Франк, оставшийся на подпольной работе в Лейпциге. В условиях «третьей империи» он создал скульптурный портрет В. И. Ленина. К образу вождя мирового пролетариата обращается Иоханнес Вюстен, художник из Герлица, ставший коммунистом незадолго до фашистского переворота. В распоряжении Вюстена был только советский значок с изображением В. И. Ленина. Этот значок помог ему в работе над гравюрой

---

[19] В. А. Эйферт — зам. директора ГМНЗИ; в то время работал в нашем торгпредстве в Берлине.

[20] Архив ГМИИ им. А. С. Пушкина, ф. 3, оп. 4, д. 57.



Д. Хартфильд выступает на открытии своей выставки в Москве. 1931 г.

на меди. Отто Нагель, не взирая на многочисленные обыски гестапо и аресты, сохранил посмертную маску В. И. Ленина, предподнесенную ему Меркуровым.

В мае 1934 г., находясь уже в Чехословакии и узнав о том, что Сталинградский тракторный завод выпустил стотысячную машину, Джон Хартфильд выполнил получивший вскоре международное признание плакат «Мечта Ленина стала явью». В ответ на очередную антисоветскую филиппику Геббельса Хартфильд создал очень выразительный по форме плакат с шеренгой красноармейцев, вооруженных винтовками, нацеленными на фашистскую нечисть (1935). После 1941 г. известный дрезденский скульптор и график Эуген Хофман, эмигрировавший в Англию, обратился к теме партизанской борьбы в Советском Союзе. В своих рисунках он прославил героизм женщин-партизанок, сражавшихся в одном ряду с мужчинами за свободу своего народа.

23 ноября 1943 г. во время одной из воздушных бомбардировок Берлина был разрушен дом, в котором провела бо́льшую часть жизни К. Кольвиц, и погибло множество ее работ. Возможно, в их числе были и рисунки, обязанные своим появлением Советскому Союзу и относящиеся к периоду 1933—1943 гг. В 1936 г. художница бесстрашно встретилась с собственным корреспондентом газеты «Известия» Д. Бухарцевым, который писал об этом: «Мы сидим у Кете Кольвиц. Она рассказывает о своих последних работах. Голос усталый, но в глубоких, ум-

ных глазах светится неисчерпаемая энергия... у Кольвиц нет никаких надежд на то, что ее работа (скульптурная группа «Материнство») может быть выставлена. Для германских фашистов Кете Кольвиц — это символ «культур-большевизма» [21]. Встреча Кольвиц с советским журналистом была актом величайшего доверия к Советскому Союзу и его людям, должным образом оцененным нацистами. Вскоре последовал вызов в гестапо и весьма недвусмысленная угроза отправить в концентрационный лагерь.

Не побоялись фашистских угроз и немецкие прогрессивные художники — участники выставки западноевропейского искусства, приуроченной к пятнадцатилетию Октябрьской революции. В 1933 г. никто из них не отрекся от работ, экспонированных в музее Нового западного искусства. Художники-эмигранты приняли также участие и в небольшой московской выставке западноевропейского революционного искусства 1935—1936 гг.

Что же касается художников, обосновавшихся после 1933 г. в Советском Союзе, то они в качестве дизайнеров, графиков-прикладников и станковистов, живописцев и скульпторов приняли активное участие в художественной жизни новой для них страны, с трудным для иностранца языком, с отличными от немецких художественными традициями, навыками и вкусами. Тем не менее итог 18-летнего пребывания в СССР Вилли Ламмерта — одного из самых крупных скульпторов Германской Демократической Республики — десятки разнообразнейших работ. В их числе портрет Э. Тельмана, портреты К. Маркса и Ф. Энгельса для Саратова, профессора И. А. Каблукова для Музея изобразительных искусств в Улан-Баторе, К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко, В. И. Качалова для Казанского драматического театра.

В. Ламмерт работал в Советском Союзе не только над портретами и произведениями мелкой пластики, но и над моделью памятника Революции, над памятником 26 бакинским комиссарам.

Другой не менее крупной фигурой немецкой антифашистской эмиграции в СССР был Г. Фогелер. Он приехал в Москву в 1931 г. по приглашению Ф. Ленгника, возглавлявшего в это время Комиссию по вопросам стандартизации. Фогелеру предстояло изучать архитектуру многонациональной советской страны в целях дальнейшего использования ее опыта для типового проектирования. Его картины и зарисовки, появившиеся в Советском Союзе, как и более ранние, говорили об успехах социалистического строительства, демонстрируя творческий подъем народа-созидателя и воодушевляя его на труд и борьбу.

Параллельно с полотнами обобщающего, мы бы сказали, философского характера Фогелер в этот период создавал и рисун-

---

[21] *Бухарцев Дм.* У Кетэ Кольвиц. (Письмо из Берлина). — Известия, 1936, 3.III.

ки к антифашистским стихотворным текстам И. Бехера, рисунки для листовок, выпускавшихся на немецком языке по заданию отдела пропаганды Политуправления Красной Армии, эскизы декораций к антифашистскому фильму Г. фон Вангенхайма «Борцы» и к его драме «Разрушители мира», поставленной в 1939 г. в Ростове-на-Дону, а потом в Одессе. Он пишет портреты товарищей по изгнанию, по антифашистской борьбе: немецких драматических артистов — Г. Грайфа, Л. Лебингер (1938) и безымянного немецкого рабочего-стахановца (1936). С полотен на нас смотрят сдержанные, молчаливые люди, затаившие боль и надежду.

Нельзя не упомянуть также портрет Николая Островского (1936) работы Г. Фогелера [22], выполненный им незадолго до смерти писателя, и портрет самого Фогелера (1933) работы советского живописца А. А. Лабаса, связанного с немецким художником многолетней дружбой. Один портрет — дань любви и глубокого уважения к удивительной личности Островского, другой — к Г. Фогелеру, одному из славных представителей когорты немецких антифашистов. Без этих портетов наше представление о советско-немецких связях того времени было бы неполным.

Окончание второй мировой войны и создание Германской Демократической Республики вносят качественно новые черты в издавна сложившиеся связи с немецкой культурой. Всему миру известна история спасения сокровищ Дрезденской художественной галереи Советским государством — его воинами, специалистами-искусствоведами, художниками-реставраторами.

Делалось все возможное, чтобы спасти произведения живописи, графики и скульптуры больших немецких мастеров. Так, военный комендант города Гюстрова позаботился о творческом наследии Эрнста Барлаха, выдав его вдове охранную грамоту на мастерскую скульптора. Но были факты и не столь значительные, хотя и не менее для нас интересные. Например, в первые послевоенные месяцы судьба свела советского майора Цезаря Георгиевича Рысса с известным берлинским скульптором Г. Кольбе, во время воздушных боев лишившимся мастерской и многих произведений. В это трудное время Ц. Г. Рысс сделал все, чтобы поддержать немецкого скульптора.

Ц. Г. Рысс, бывший начальником скульптурной мастерской в Берлине, а затем до конца 1948 г. главным инженером и заместителем начальника строительства памятников советским воинам, павшим в битве за этот город, пользовался любовью и уважением работавших с ним немецких скульпторов — Медиуса, Э. Кунста, К. Гартунга (в 1956 г. на месте казни голландских и бельгийских узников фашизма, во Франкфурте-на-Майне, он поставил монумент «Стойкость»). Э. Кунст писал Ц. Г. Рыссу

---

[22] *Брускова Е.* Сильные духом. Необычайная история портрета, написанного известным немецким художником Генрихом Фогелером.— Советская культура, 1978, 24.I.

23 июня 1948 г. по поводу работы над мемориальным ансамблем в Трептове: «Это ваша заслуга — добрые отношения со всеми сотрудниками. Ваше умелое руководство, человечность позволили Вам завоевать сердца всех и увлечь грандиозностью задач и побудить на их свершение» [23].

Суровое время не благоприятствовало занятиям искусством. Но на рассвете дня, последовавшего за варварской бомбардировкой Дрездена американцами (13 февраля 1945 г.), живописец и график Вильгельм Рудольф был уже за работой. День за днем, в жар и холод, голодный, не зная куда преклонить голову, он долгих два года рисовал развалины некогда красивейшего города Германии. Так появился цикл рисунков пером «Разрушенный Дрезден» (150 листов) [24]. Это импульсивное выражение огромного человеческого горя: художнику казалось, что с «фасадов родного города сняли кожу, но даже и в смерти хранил он величие замыслов его мастеров, стремившихся к четкой, определенной форме» [25]. Графические листы Рудольфа построены на контрастных сопоставлениях жесткого, пронзительно острого штриха и едва обозначенных расплывчатых общих масс, на фоне которых звучными черными пятнами выделяются развалины то Цвингера, то Дрезденского оперного театра, воздвигнутого некогда Земпером, то Дрезденского собора.

Рассматривая эти проникнутые трагическим напряжением листы, невольно вспоминаешь берлинские зарисовки 1945—1946 гг. Владимира Богаткина. Одни выполнены немолодым, давно уже сложившимся немецким художником, другие — советским молодым человеком, только начинавшим свой рано оборвавшийся жизненный и творческий путь. Один воспринимал мир импульсивно, страстно, претворяя пережитое в неистовую фантасмагорию. Творчество другого всегда вдохновлялось правдой жизни, выразительностью человеческой фигуры, пейзажа. В. Богаткин внимательно присматривался и к Берлину с его людьми, и к боевым соратникам. Будь то «Штурм рейхстага», «Мирное утро. Берлин. Май 1945 г.» или любой другой лист — все они несут в себе радость победы, окончания долгой, трудной, кровопролитной войны. Тут нет места всепрощению, но нет и намека на злорадство победителя. Художник ненавидел фашизм, но и сочувствовал немецкому народу, видел не только его вину, но и беду. Отсюда перекидывается «мостик» к «Разрушенному Дрездену». Не случайно Богаткин потом так много ездил по Германской Демократической Республике и привез оттуда множество работ.

Без желания понять, восстановить старые и завязать новые связи не было бы и немецких зарисовок А. Кокорина. Из серии

[23] Архив Е. А. Малиновской-Рысс.
[24] Этот цикл впервые экспонировался в 1977 г. на персональной выставке работ художника в Берлине, в «Старом музее».
[25] Zur Ausstellung «Wilhelm Rudolph». Берлин, Старый музей, 1977 (ротапринт).

его беглых и случайных наблюдений возникает лицо страны, ее народа. С чувством живой симпатии относится он и к своим немецким собратьям по профессии. Свидетельство тому — сердечные строки А. Кокорина «о мягком, добродушном творчестве» А. Мора, «влюбленного в Берлин и берлинцев», о «веселом и остроумном» В. Клемке — художнике книги и иллюстраторе, работающем «невероятно много, остро и очень разнообразно», об О. Нерлингере, «работы которого, так же как и его дом, дышат тишиной и спокойствием»[26].

В своем отношении к коллегам из ГДР Кокорин не одинок. Многолетняя дружба связывала первого лауреата премии имени Гутенберга Б. С. Телингатера с А. Капром и В. Клемке, О. Верейского, Д. Бисти с тем же Клемке. Число подобных примеров можно умножить. Давно уже никого не удивляют смешанные творческие группы, в которых бок о бок работают, например, немецкие, советские, польские художники. Так было и на трассе нефтепровода «Дружба», и на международном симпозиуме скульпторов 1977 г. Начало подобному сотрудничеству было положено в 1961 г., когда Г. Киракозов, Ю. Титов и Х. Хушвахтов приехали в Гальбе, чтобы работать на одном из его заводов вместе с магдебургским скульптором Д. Борхардтом.

В процессе многолетнего сотрудничества чисто внешний интерес к незнакомой стране, к ее историческим достопримечательностям, к тому, что представляется иностранцу экзотическим, давно уже уступил место интересу к людям, их труду в селах и городах, на промышленных предприятиях и новостройках, к их радостям и заботам.

Работая вместе, художники, естественно, выставляют вместе свои произведения. На протяжении многих лет берлинские скульпторы организуют международные выставки пластических работ под открытым небом. Широким признанием пользуются лейпцигские выставки художников книги, активными участниками которых всегда являются советские графики. В свою очередь живописцы, графики и скульпторы ГДР приняли активное участие в выставке изобразительного искусства социалистических стран (1958—1959 гг.), в выставке «30 победных лет» (1975) в Москве, представившей искусство социалистического лагеря в его национальном своеобразии и интернациональной солидарности. Не остались в стороне художники ГДР, когда речь шла о том, чтобы продемонстрировать на Международной выставке реалистической ангажированной живописи в Софии (1973) активную роль искусства в строительстве социалистического общества, в его борьбе за мир и гуманизм.

Причем дело не ограничивается лишь творческими контактами. Под обращением к «Художникам всего мира» (1961),

---

[26] *Кокорин А.* В гостях у немецких друзей.— Иностранная литература, 1961, № 1, с. 262—271.

призывавшим к борьбе против поджигателей войны, подписи немецких и советских товарищей стояли в одном ряду.

Говоря о советско-германских связях в области изобразительного искусства, нельзя не остановиться и еще на одном аспекте. Речь идет об искусстве и зрителе, которому оно адресовано. Сегодня трудно себе представить художественную жизнь Москвы, Ленинграда, Вильнюса, Киева, Минска и других городов Советского Союза без живописи, графики и скульптуры Германской Демократической Республики. В стенах нашей древней столицы мы принимали работы основоположников немецкого социалистического искусства художников-антифашистов Д. Хартфильда[27], О. Нагеля, Г. и Л. Грундиг, Ф. Кремера, Т. Бальдена. У нас на глазах выросла вчерашняя молодежь, детство которой и отчасти юность прошли в «третьей империи»,— А. Мюнх, В. Зитте, В. Вомака, В. Маттойер, К. Кнебель, и заставило говорить о себе третье поколение художников ГДР, родившееся и выросшее в условиях социалистического общества.

Однако творческие контакты между Германской Демократической Республикой и Советским Союзом складывались непросто. В ГДР нужно было прежде всего собрать воедино всех прогрессивных живописцев, графиков и скульпторов и создать им условия для работы. В Советском Союзе еще была свежа память о жертвах, понесенных в борьбе с фашизмом.

Начало было положено Советским Союзом. В 1955 г. в залах Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве открылась грандиозная выставка сокровищ Дрезденской картинной галереи. Затем, в соответствии с договоренностью между правительственными делегациями Советского Союза и Германской Демократической Республики, достигнутой в январе 1957 г., картины Дрезденской галереи старых мастеров, а также произведения живописи, скульптуры, графики и прикладного искусства берлинских музеев были переданы первому в мире немецкому демократическому государству. Лучшие из этих произведений вновь экспонировались в Москве в залах Музея им. А. С. Пушкина (1958).

Возобновление знакомства с немецким прогрессивным искусством XX в. начинается в том же 1958 г. выставками произведений Д. Хартфильда, Г. и Л. Грундиг, затем О. Нагеля (1960), М. Лингнера (1961), некогда нам известных и призванных подтвердить, что даже в условиях фашизма подлинная Германия не складывала оружия.

Широкое представление об искусстве ГДР дала выставка искусства социалистических стран в Москве (1958). В числе ее участников были также художники, начинавшие свой творче-

---

[27] Первая послевоенная выставка фотомонтажей Д. Хартфильда в Москве была для художника особенно радостна: проф. А. Губер вручил Д. Хартфильду два ящика с его фотомонтажами, остававшимися с 1932 г. в Москве.

ский путь еще в 20-е годы, в середине 30-х,— Р. Бергандер, Б. Хеллер, Ф. Кремер, Т. Бальден, А. Мор, В. Арнольд. Они привлекли внимание широкой советской общественности к искусству ГДР — многоплановому и разнообразному.

Осенью 1963 г. в Москве была впервые показана выставка молодых живописцев, скульпторов и графиков ГДР. Обмен выставками между нашими странами становился все более регулярным. Были персональные выставки работ Ф. Кремера (1965, 1977), Л. Грундиг (1967) в Москве, В. Арнольда в Ленинграде (1972, Эрмитаж), коллективные выставки работ живописцев, графиков и скульпторов — действительных членов Академии искусств ГДР (1964), выставки мелкой пластики (1975) и портретов и автопортретов из собраний музеев ГДР (1978), выставка «Советский Союз глазами художников ГДР» (1969) и многие другие.

Перед нами проходят чередой художники разных поколений, различного гражданского и творческого опыта, разных темпераментов, склонностей и интересов. Для многих из них фашизм был фактом их собственной биографии (они были его современниками, вольными и невольными участниками войны), оставившим глубокий след в их творчестве и определившим постоянное обращение к антифашистской и антимилитаристской теме. Художников — ровесников ГДР в большей мере волнуют проблемы созидания, трудный путь формирования новых этических и эстетических представлений, поэзия трудовых будней, обычные человеческие радости. Многочисленные персональные и коллективные выставки всех этих мастеров экспонируются в строгих и репрезентативных залах Академии художеств, Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, в легком дощатом павильоне Центрального парка культуры и отдыха имени А. М. Горького, на просторе Манежа, в небольших уютных салонах Союза художников на улице Горького, Гоголевском бульваре, Кузнецком мосту.

Различный по возрасту, по эстетическим навыкам и традициям, зритель восторженно принял в 1969 г. выставку Вальтера Вомаки. Она импонировала ему своими незамысловатыми сюжетами, выразительной, крепкой, сильной живописью. «Прекрасный художник, одинаково глубоко и верно чувствующий как мир людей, так и мир земли и природы...»[28] — таким было общее суждение посетителей выставки.

По зову сердца, по велению совести пришли в 1967 г. на выставку Леи Грундиг самые разные люди, чтобы выразить свое бесконечное уважение человеку и художнику. В течение месяца выставку работ Л. Грундиг на Кузнецкому мосту посетило более 5 тысяч человек.

В книге отзывов читаем: «Выставка потрясающая! Сильнее Гойи! Посмотрев выставку, можно с уверенностью сказать: это

[28] Книга отзывов. Архив Союза художников СССР.

мог создать человек, который прошел через этот ад и остался человеком и борцом еще более сильным... Трудно поверить, что именно женщина сумела так достоверно передать все ужасы войны»[29].

Не меньший успех выпал в Москве и на долю Вилли Зитте, Тео Бальдена, Бернхарда Хайзига, но успех, отмеченный столкновением диаметрально противоположных мнений.

Оставляя в стороне вопрос о достоинствах тех или иных работ, о чисто субъективных зрительских симпатиях и антипатиях, нам хотелось бы остановиться на некоторых первоосновах спора.

Еще А. В. Луначарский, сопоставляя немецкое и русское прогрессивное искусство, писал, что и то и другое складывалось в условиях тяжелого политического гнета, и то и другое всегда несло в себе «значительный заряд социального протеста». Но передвижники вершили свой суд над миром социальной несправедливости по законам гармонического искусства. Нет места диссонансу и гротеску в творчестве Рублева, Дионисия. Немецкий же художник эпохи Великой Крестьянской войны, воспитанный на канонах готического искусства, с отчаянием, болью, мукой изображает своих единомышленников в неравном бою, под пыткой, на плахе, боясь оскорбить их память прекраснодушной ложью. Традиции этого «жестокого» искусства никогда не иссякали в Германии. Под его знаком развивалось и немецкое антифашистское искусство со всей глубиной его отчаяния, пафосом проклятия и веры в грядущую победу. И сегодня, обращаясь к теме Алжира, Вьетнама, Чили, беспощадные к себе и к зрителю, немецкие живописцы, графики и скульпторы создают новые эстетические критерии. Во имя прекрасного, во имя правды и мира на земле обращаются они в своем творчестве к безобразному.

Работы Л. Грундиг были связаны для нас с конкретной, пережитой нами действительностью. Но много страшного свершается на земле и сегодня, и антифашистская, антимилитаристская тема, тема солидарности с народами, борющимися за свое освобождение, развивается в изобразительном искусстве ГДР.

Сопоставляя французское и немецкое искусство, А. В. Луначарский писал, что последнее на всем протяжении его истории отличала связь с философией, литературой, публицистикой. Великое немецкое искусство эпохи Реформации формировалось не под знаком античного идеала, а под знаком идей Лютера, Эразма Роттердамского, Ульриха фон Гуттена, Томаса Мюнцера, Филиппа Меланхтона. На европейскую сцену немецкие художники вышли с «ученым искусством». От традиций ученого, усложненного искусства — обращение к метафорическим образам, аллегории, иносказанию, к широкой постановке больших философских вопросов, к поиску емкой символики.

[29] Книга отзывов. Архив Союза художников СССР.



Открытие выставки А. Мюнха в Союзе художников СССР

Конечно, чтобы судить о «Трудностях поисков правды» Б. Хайзига, необходимо знать «Пять трудностей пишущего правду» — брошюру Б. Брехта, адресованную немецким антифашистам, действовавшим в условиях подполья. Брехт наставлял своих соратников: «Каждому, кто в наши дни решил бороться против лжи и невежества и писать правду, приходится преодолеть по крайней мере пять трудностей. Нужно обладать *мужеством*, чтобы писать правду — вопреки тому, что ее повсюду душат, обладать *умом*, чтобы познать правду — вопреки тому, что ее повсюду стараются скрыть, обладать *умением* превращать правду в боевое оружие, обладать *способностью* правильно выбирать людей, которые смогут применить это оружие, и, наконец, обладать *хитростью*, чтобы распространять правду среди таких людей»[30].

Эзопов язык брошюры Брехта обусловил и поиск эквивалентного ему образа. Так появилась Вавилонская башня, ассоциирующаяся с фашистским государством, обреченным на гибель ходом истории, волей мужественных и отважных людей, героизмом советского народа. Так появляется красное санбенито еретика, осужденного на смерть, но не отрекшегося от своей веры; проникший в тайны мирозданья Галилео Галилей и его верный ученик, поставивший себе целью донести до потомков его революционное кредо; величавый образ гребца, ведущего свой челн через бури и штормы к солнцу.

Необходимо знать историю Германии XX столетия, ее классовых битв, чтобы понять картину В. Зитте «Лейна 1921», экс-

[30] *Брехт Б.* Театр. М., 1965, т. 5/1, с. 66.

понировавшуюся на персональной выставке этого художника в Москве летом 1972 г. «Лейна», один из крупнейших химических комбинатов Германии, в 1921 г. был ареной вооруженного восстания рабочего класса, спровоцированного силами реакции и подавленного с невероятной жестокостью. Зитте изображает не один эпизод этого восстания, а их комплекс, дающий представление о событии в целом. Он строит свое произведение на противопоставлении конкретного и условного, широко пользуется принципом симультанности, принципом композиционного совмещения разновременных и разномасштабных событий, что требует от зрителя и определенных знаний, и активного восприятия искусства.

В одном из отзывов на выставке Т. Бальдена говорится: «Можно спорить, отрицать или восхищаться, как это делают на страницах этой книги, но главное: все это не оставляет равнодушным, значит, это искусство! Это жизнь!» [31]

Развивая эту мысль, нам хотелось бы повторить: в споре рождается истина, пытливый ум стремится раздвинуть границы накопленного ранее опыта, спор ведет к изучению нового, к его осмыслению, а следовательно, к еще более полным и совершенным контактам с искусством братской страны.

Е. И. Марченко

В ПОИСКАХ СВЯЗИ ВРЕМЕН

МНОГОЧАСТНАЯ КАРТИНА В ЖИВОПИСИ ГДР И СССР 60—70-Х ГОДОВ

Международная выставка реалистической ангажированной живописи (София, 1973), «Тридцать победных лет» (1975, Москва и столицы стран социалистического содружества) и целый ряд других красноречиво свидетельствуют о все более крепнущей общности развития изобразительного искусства социалистических стран при дальнейшем углублении национального своеобразия каждой из школ.

Проследить некоторые аспекты этого процесса позволяет сравнение развития формы многочастной картины в ГДР и СССР в 60—70-е годы.

Конец 50-х — начало 60-х годов были отмечены в истории социалистического искусства определенным качественным переломом, обусловленным появлением нового жизненного материала, углублением представления о человеке — члене социалистического общества, обостренным вниманием к нравственным и

[31] Книга отзывов. Архив Союза художников СССР.

духовным проблемам, в частности — к взаимоотношению личности и коллектива, а также обращением художников к новым пластам художественного наследия.

Характерно, что на стыке 50—60-х годов в живописи ГДР и СССР[1] почти одновременно появились многочастные полотна, которые привлекли к себе внимание как новое явление в социалистической культуре. Форма полиптиха имеет многовековую историю в каждой из этих стран. Сложившись и пережив расцвет на средневековом этапе развития культуры, она, претерпев изменение своих функций и характера, вошла в практику европейского искусства рубежа XIX—XX вв., начиная с символистов и кончая пролетарско-революционными художниками. А в конце 50-х годов она была активно переосмыслена, прежде всего живописцами и графиками ГДР и СССР. В эти годы появились триптихи: «Вехи социализма» (1954—1957) Б. Хеллера, «Борьба за мир» (1958) Х. Ломара, «Рабочие» (1960) и «Помни о Сталинграде!» (1961) В. Зитте, «Детям Алжира» (1962) Г. Хакенбека и «Дружба народов Европы — строительство нефтепровода» (1961—1962) М. Кандта.

В России среди множества триптихов[2] следует назвать «Колхозниц Дагестана» (1959—1960) братьев А. и П. Смолиных, «Коммунистов» (1958—1960) Г. Коржева, «О простых людях Индии» (1957—1960) С. Чуйкова, «Мексику» (1962—1964) П. Оссовского.

Уже сам перечень работ позволяет отметить некую общность: стремление осмыслить социально значимые явления и процессы как исторического прошлого и настоящего социалистического общества, так и международной борьбы за мир и социальный прогресс. На этом первом этапе переосмысления формы полиптиха именно трехчастный ее вариант был широко и разнообразно использован в социалистическом искусстве.

Сама структура триптиха — трех самостоятельных картин, только в своем единстве раскрывающих замысел целого,— позволила, во-первых, представить события и явления в их временном развитии (триптихи Хеллера, Зитте, Коржева), во-вторых, в качественном многообразии (Хакенбек, Кандт) и, наконец, подобно классическим музыкальным формам (сонаты или

[1] Необходимо сразу же оговорить, что материалом для сравнительного анализа развития полиптиха в ГДР и СССР взяты лишь произведения художников Советской России. Это отнюдь не означает, что форма полиптиха получила преимущественное развитие в русском советском искусстве. Хотя в некоторых из художественных школ в СССР не было традиции живописного полиптиха (республики среднеазиатского региона, например), однако к рубежу 70-х годов эта форма широко вошла в их творческую практику. И именно активность разработки формы полиптиха во всех национальных школах советского искусства, обилие еще не осмысленного и не систематизированного материала заставляет ограничить круг его рассмотрения русским советским искусством.

[2] Уже в 1960 г. в статье «За далью даль». К выставке «Советская Россия» Г. Недошивин писал об «обилии кстати и не кстати написанных триптихов» (Творчество, № 5, 1960, с. 6—7).

симфонии), соединить воедино различные жанровые и эмоциональные регистры основной темы (бр. Смолины, Чуйков).

Почти каждый из триптихов построен на сочетании малофигурных (сольных) и многофигурных (хоровых) композиций, и чаще всего «хором» является центральная часть. Хотя возможен и другой вариант, когда «солирующую партию» ведет средник, а боковые являются «хором» («О простых людях Индии» С. Чуйкова). В любом варианте возникает сопоставление хорового начала, в той или иной мере сюжетно развернутого, с солирующей партией, чаще всего связанной с изображением одной фигуры, обрегающей особую значимость, эпическую монументальность, вырастающую до обобщения — символа (мать с ребенком в работе бр. Смолиных и Ломара; играющий на свирели кули в триптихе Чуйкова, фигура крестьянина-повстанца со связанными руками — у Хеллера, или читающий рабочий — у Зитте; красноармеец, лепящий Гомера,— у Коржева).

Подобные образы-символы словно выхвачены из потока времени, его сложных разноречивых связей и остановлены как в стоп-кадре, обособлены в пространстве, максимально приближены к зрителю и монументальны. Такое выделение героя (или антигероя), такая возможность героизировать образ (или создать сатирический гротеск) позволяет вместе с тем дать его в неразрывной связи с течением времени, развитием событий (или какими-то внесобытийными, вечными категориями) иначе, чем в единичной сюжетной картине. Возникают иные соотношения между частью и целым — личностью и коллективом, чем то допускает станковая композиция, в которой все стянуто в единый пространственно-временной композиционный узел, подчиненный сюжетным связям.

Соединение воедино образа-символа и «хора» придавало особую емкость выражению диалектической взаимосвязи личности и общества. Появлялась возможность выразить в художественном произведении закономерности исторического процесса, становления социалистического общества в его различных аспектах и развитии, а также с большей масштабностью ощутить сопряжение личности коммуниста, рабочего, колхозника с процессами общественного развития. Наконец, триптих отвечал устремлениям конца 50-х — начала 60-х годов к созданию монументального, героизированного образа, преодолевающего бытовую приземленность, которой были отмечены многие жанровые, исторические картины тех лет. Поэтому триптих в живописи был воспринят как одна из форм, способных не только преодолеть жанровую приземленность и обрести качества, соответствующие величию времени, но также достичь философской масштабности в осмыслении положения личности в условиях развитого социализма [3].

---

[3] В этой связи следует также отметить стремительное нарастание серийности кино- и телефильмов, появление трилогий и дилогий в литературе, даже

В этом своем намерении немецкие и советские художники были едины. Здесь проявилась общность творческих задач, стоящих перед искусством стран социалистического содружества, сближение типологических этапов их развития. И вместе с тем со всей определенностью выявилось национальное своеобразие, присущее каждой из этих стран. Сопоставляя художественно-образную структуру триптихов советских и немецких мастеров, можно отметить ряд черт, позволяющих говорить о некоторых глубинных тенденциях, в которых находят свое отражение качества, обусловленные как национальной художественной традицией, так и национальным складом художественного мышления.

У художников ГДР отчетливо прослеживаются связи с демократической художественной традицией, наиболее ярко проявлявшейся в эпохи революционного подъема, будь то время Великой Крестьянской войны или германского пролетарского социалистического движения XX в. Здесь накапливался опыт самобытного образного мышления, позволяющий говорить о национальном своеобразии немецкого триптиха рубежа 50—60-х годов нашего века в сравнении с работами русских художников.

Мы встречаемся с более развитой «полифонией», возникающей в переплетении, столкновении противоречивых начал и рождающей драматически напряженный публицистический образ. Очевидно, этим качеством обусловлена и его большая опосредованность, большая роль в его структуре предметно-информационного ряда. Причем предметность нередко сопряжена с гротеском, гиперболой, а конкретная деталь обретает символическое значение, становится своего рода ключом к пониманию образа в целом. Пространственно-временные отношения здесь более условны. Они откровенно подчинены внутренней драматургии образа.

В русском же триптихе четче выступает его эпическая цельность, философско-созерцательная, лирическая интонация. Пластические качества изображения более определенны и менее опосредованны. Эстетическое переживание обусловливается созерцанием прямого соответствия прекрасного и этического. Они предстают в естественной гармонии, в неразрывности, а не рождаются в борении противоречивых начал, в преодолении хаоса безобразного.

Протестуя против возрождения германского империализма и милитаризма, В. Зитте строит образное решение своего диптиха с пределлой «Помни о Сталинграде!» на принципе столкновения контрастных тем. Самодовольный, преуспевающий и в наши дни фашистский генерал (правая часть триптиха) противопоставлен образу молодого человека, поставленного перед дилеммой: быть или не быть покорным исполнителем воли

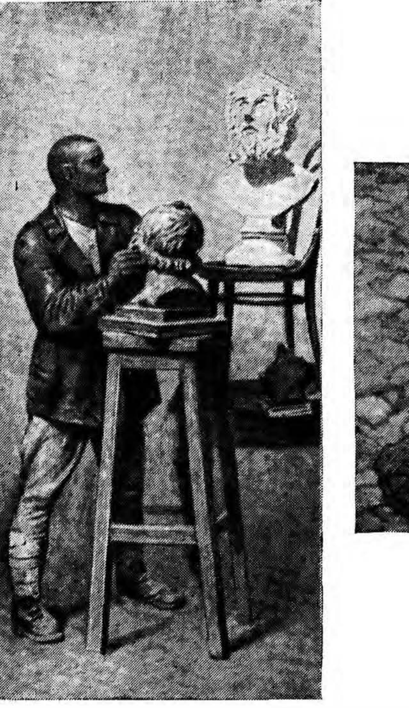
своеобразных многочастных спектаклей, как трилогия «Декабристы», «Народовольцы» и «Большевики» на сцене театра «Современник».

современных милитаристов (левая часть). И в назидание потомкам пределла со скрюченными, обмороженными трупами погибших под Сталинградом. Они вызывают в памяти образы триптиха О. Дикса «Война», его офортов из одноименного цикла, восходящих в свою очередь к «Мертвому Христу» Г. Гольбейна и Изенхеймскому алтарю Грюневальда. В контрастном сочетании трагического, драматического и мажорного начала рождаются образы триптихов и Б. Хеллера, Г. Хакенбека, Х. Ломара.

Вряд ли до конца будет понятен смысл произведения Зитте, если зритель откажется от тщательного осмысления той предметной информации, которую несет с собой изображение: план сталинградской операции за спиной генерала, карта, лежащая перед ним на столе, награды, украшающие его мундир, или круг аксессуаров, раскрывающих смысл образа молодого человека: фотография отца, убитого под Сталинградом, о чем говорит дата смерти, название газеты и заглавие статьи в ней, воинская повестка в руках. В образной структуре триптиха значение этих предметов определяется не столько их пластической и цветовой характеристикой или пространственно-композиционными связями, сколько информативным рядом, который они несут в себе. Особую сатирическую, гротесковую остроту образу фашистского генерала придает та готовность, с какой этот военный преступник, жаждущий реванша, стремится вступить в диалог со зрителем. Здесь проявляется та характерная для стилистики немецких триптихов начала 50—60-х годов открытая публицистичность, часто определяющая полифонию образа и композиционный колористический строй произведения.

Немецкие художники широко используют прием непосредственного обращения к зрителю. В центральной части триптиха Б. Хеллера изображена идущая навстречу зрителю группа рабочих и крестьян, несущих знамя с эмблемой мира — голубем. Приветствуя зрителя, они словно приглашают его встать в их ряды. Обращенный к зрителю трагически вопрощающий жест недоумения и гнева человека, стоящего возле тела убитого ребенка у Хакенбека (центральная часть триптиха «Детям Алжира»), также определяет весь композиционный строй произведения.

В том случае, когда прием непосредственного обращения к зрителю используется русскими художниками, чаще всего возникает своего рода классический мотив предстояния. Так, фигуры колхозниц, стоящих перед зрителем фронтально, во весь рост, в центральной части триптиха «Колхозницы Дагестана» А. и П. Смолиных, кажутся замкнутыми в своей просветленной красоте, монументальной отстраненности. Примечательно, что и пространство словно бы поглощено ими, а время остановило свое течение. Их фигуры заполнили всю плоскость холста, и нет никакого развития пространства в глубину. Горы, возникающие узкой полоской над головами женщин,— просто обозна-







Г. Коржев. Коммунисты.
Триптих. Холст, масло, 1958—1960 гг,

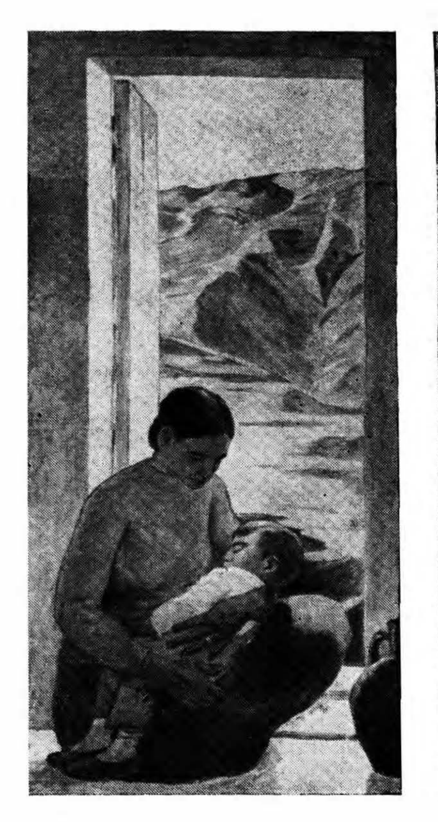
чение места, своего рода атрибут их характеристики. Рама триптиха только ограничила для зрителя видимую часть представляющегося бесконечным ряда женских фигур, возникающих как утверждение их повторения во времени, как утверждение вечности рода человеческого.

Даже сталкивая зрителя лицом к лицу с неукротимой энергией борца-коммуниста, поднимающего знамя (триптих Коржева «Коммунисты»), художник и здесь композиционно не вовлекает зрителя в это действие. Оно развивается перед зрителем по своим, не зависящим от него законам. И само членение триптиха, соединение его частей в единой целое происходит как своего рода развитие одной музыкальной темы, в которой преобладают философско-созерцательные интонации, будь они связаны с некой эпической отстраненностью повествования или с более субъективной, лирической трактовкой образа. Так, в эпическом трехчастном полотне П. Оссовского «Мексика» каждая из составляющих его картин — обобщенное воплощение извечно присущей народу неразрывной связи с землей. Ту же тему нравственного величия народа Чуйков решает более лирично.

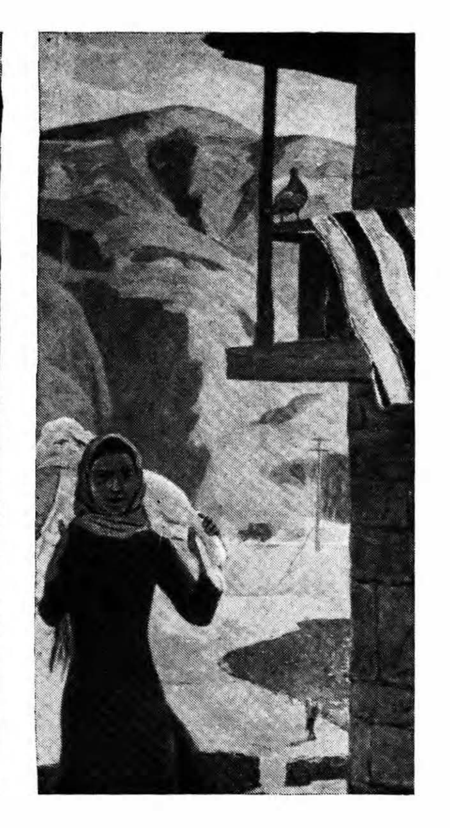
Будь то полотно Коржева с его материально-иллюзорным воспроизведением предметного мира или триптих А. и П. Смолиных с характерной для него декоративностью живописного письма, полотна ли Чуйкова с присущей им тонко нюансированной живописной тональностью или картины П. Оссовского с подчеркнуто обобщенной декоративной плотностью локального цвета — в сравнении с триптихами немецких мастеров им всегда присуща большая непосредственность восприятия зрительного образа.

В этой связи примечательна та большая четкость пространственных планов, ясность пространственных отношений и связей человеческой фигуры с окружающим миром, которые отличают триптих русских художников.

Если в триптихе Смолиных — это неторопливая смена пространственных планов от близко придвинутого к зрителю первого плана (центральная часть), последовательно развивающегося к заднему (в боковых частях), то в «Коммунистах» Коржева — резкая смена пространственного положения фигур героев, высоты горизонта, ограниченность и фрагментарность кадров и пространства. Но при всем их различии — пространственное положение человеческой фигуры легко охватывается взглядом. Отчетливо читается ее пластический объем, прослеживаются линии контура. Пластическая цельность объема, некоторая статуарность его существования в пространстве, декоративная ясность — все это становится не только воплощением эпической значительности бытия человека, но и средством монументализации образа в русском советском триптихе начала 60-х годов. Здесь воплотилось также своеобразие философско-эстетического осмысления связи эстетического и этиче-







А. и П. Смолины. Колхозницы Дагестана.
Триптих. Холст, масло, 1959—1960 гг.

ского, возникающей из естественной гармонии жизни, а не из преодоления хаоса безобразия и борения противоположных начал.

*

Как шло дальнейшее развитие многочастной картины в живописи ГДР и СССР?

Характер эволюции многочастной картины, темпы и сроки этой эволюции поучительны. Конец 60-х годов был отмечен известным кризисом триптиха. Своего рода предвестником этого было распространение принципа триптиха на другие виды искусства — процесс в равной мере характерный и для ГДР, и для СССР, хотя в ГДР можно отметить большую динамичность его и более ярко выраженный «выход» в монументальные формы искусства. Примечательно, что и степень затронутости других видов искусства его «экспансией» была различна в наших странах [4].

В Советской России наиболее податливой оказалась графика, причем триптих обрел стойкую традицию в политическом агитационном плакате — в печатном тираже, в транспарантах, устанавливаемых на площадях [5].

В живописи классическая форма триптиха к середине 60-х годов стала обнаруживать признаки омертвения формы и вырождения ее в схему.

Посмотрим, какие изменения происходили в многочастной картине у художников ГДР?

Характерен пример творческого развития В. Зитте. Он, казалось бы, остается верен форме многочастной картины. После «Помни о Сталинграде!» был создан целый ряд триптихов: «Уцелевшие» (1962), «Бригада Хайнике» (1964), «Вьетнам» (1967), а также полиптихов: «Каждый человек имеет право на

---

[4] В ГДР наиболее восприимчивой оказалась станковая графика. Уже в начале 50 — начале 60-х годов возникли графические триптихи Г. Мейер-Деневиц, своеобразные многочастные полиптихи в ксилографии Х. Ланцендорфа, в СССР — И. Некрасова. В скульптуре это рельефы, украсившие двери современных ратуш в Ростоке, Грейфсвальде, Своеобразные стены-рельефы в Карл-Маркс-штадте, обязанные своим появлением традиционной форме рельефа-полиптиха на дверях общественного здания, идущей от романских храмов. Затем триптих овладел витражом, трехчастные композиции вошли в практику мастеров гобелена.

[5] В политических плакатах и транспарантах образы-символы, бытующие в современном сознании, соединяются с текстом. Пафос утверждения, призыва, «называния» приобретает праздничную мажорность, открытую декоративность и четкую однозначность. Их содержание определяет публицистически остро решенная тема большого гражданского звучания. Достаточно вспомнить плакаты О. Савостюка и Б. Успенского «Революционный держите шаг» (1967) или «Тридцать лет победы» (1975); плакатный триптих М. Лукьянова, посвященный истории КПСС (1973); «На страже мира и социализма» С. Раева (1970), «Слава мирному труду» В. Островского (1975) и др. Характерно что форма триптиха активно бытует в творчестве русских советских плакатистов и по сегодняшний день.

жизнь и свободу» (1974), «Сонгми» (1971). По сути своей, начиная с Вьетнамского триптиха, хотя в боковых его частях еще по-прежнему доминируют монументальные образы, эта форма у Зитте претерпевает метаморфозу. Теперь триптих чрезвычайно усложняется композиционно, подчиняясь ассоциативному ходу мысли, он становится соединением разновременны́х, разномасштабных фигур, символов, атрибутов. В нем столь активно схлестываются в неистовой яростной битве силы добра и зла; так неудержима стихия жизненной борьбы, что трехчастность триптиха (или членение полиптиха) едва воспринимается, сливаясь в единый водоворот образов.

Для Зитте естествен шаг от этих формально многочастных полотен к таким «нерасчлененным», как «Лейна 21» (1966), «Лейна 69» (1967—1968), «Красное знамя» (1971).

Сходный путь проделал Р. Парис: от триптиха («Сельскохозяйственный кооператив в Вартенбурге», 1960—1961) — к переносным трехчастным настенным панно (для вестибюля средней школы в Шведте, 1967—1968) [6] и от них — к своеобразному живописному фризу — росписи «Хвала коммунизму!» (конференц-зал Дома статистики в Берлине, 1972), а затем к картине для галереи Дворца Республики «Наш мир — несмотря ни на что!» (1975—1976).

В настенной росписи «Хвала коммунизму!» складывается определенный тип построения сюжета. Связующей нитью служит не реальное развитие темы в едином пространственно-временно́м бытии, а в отдельных узловых моментах. Она разворачивается как бы в кинематографическом монтаже множества отдельных разновременны́х и разномасштабных кадров, фиксирующих конкретное историческое лицо, событие, место или деталь, наделенную значением символа. В пластический строй вводятся эмблематика и газетные, журнальные тексты, лозунги.

Эта своеобразная полифоническая форма, сложившаяся во второй половине 60-х годов, вплоть до наших дней привлекает многих художников [7].

В поисках преодоления кризиса формы триптиха русские художники пошли иным путем. Сначала они перешли к форме многочастной картины — полиптиху. Причем, естественно, речь шла не о простом количественном увеличении, а о приобретении новых идейно-художественных возможностей, прежде всего

---

[6] Эти панно были своего рода переходным явлением от станковой многочастной картины к монументальной форме, уже связанной с конкретным архитектурным комплексом.

[7] Вот несколько характерных примеров: «Путь красного знамени» Г. Бондцина (настенная роспись фасада Дворца культуры в Дрездене, 1970), «Песнь об Октябре» А. Ринка (1969, II вариант), «Борьба и победа рабочего класса» В. Шуберта (роспись холла в крайкоме СЕПГ в Нойбранденбурге, 1970), «...Когда коммунисты мечтают» В. Вомаки (для галереи Дворца Республики. Берлин, 1975), скульптурный фриз на фасаде Дома учителя И. Пешельна, Э. Понндорфа, В. Зитте, В. Ваничке (Галле, 1972), посвященный истории немецкого рабочего движения.

путем усложнения полифонического и жанрового строя картины.

В пятичастном полотне Г. Коржева «Опаленные войной» (1965—1967) происходит как бы сопряжение двух уровней: эпического повествования, дающего временные вехи события, и философского размышления художника о добре и зле, о духовном величии народа.

Первая и последняя части полиптиха «Проводы» и «Старые раны» словно сняты скрытой камерой: герои их замкнуты в себе, не вступают в диалог со зрителем. И тем острее воспринимается обращение к зрителю героев других частей полиптиха. Огромные лица одноглазого солдата и матери солдатки, занимающие почти весь холст, предстают перед зрителем в фас; вырастают во весь рост фигуры старика и женщины с ребенком в центральной части полиптиха — его драматической кульминации («Заслон»). Отказываясь от деталей, не отвлекаясь на мелочи, типизируя характеры своих героев, Коржев добивается лаконичности и монументальности образного строя, дает широкое обобщение.

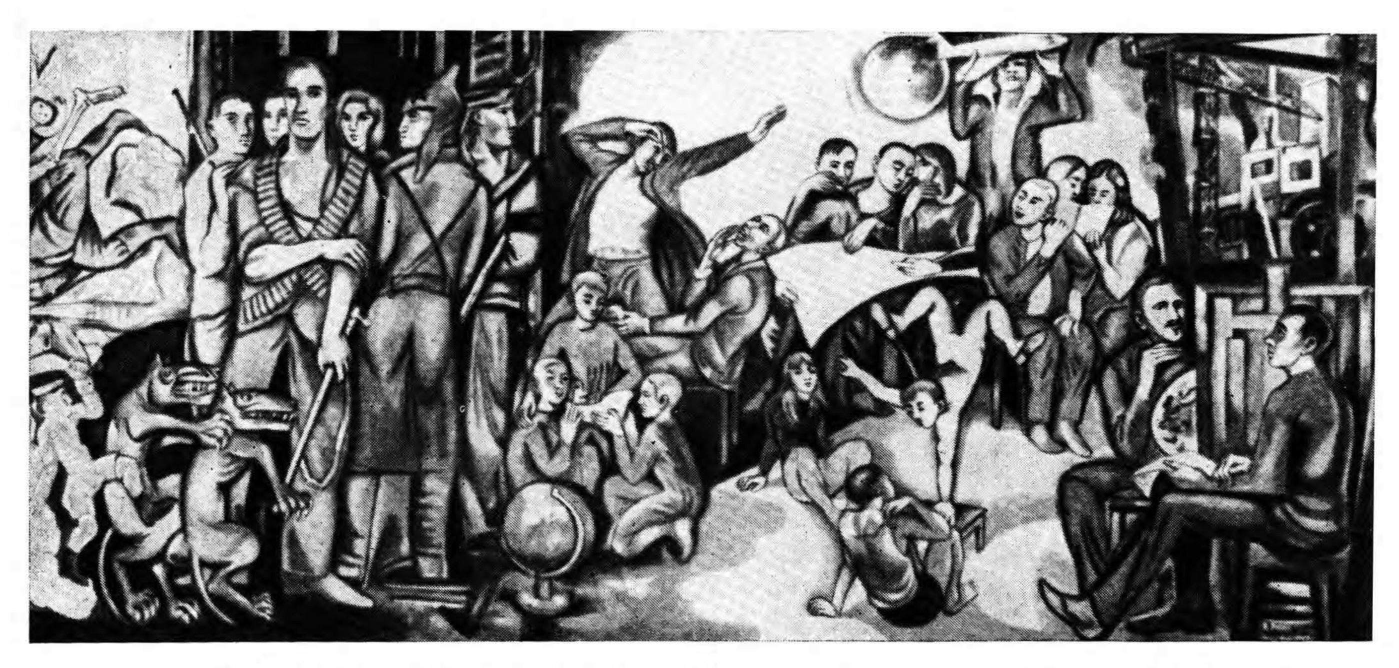
Каждая из четырех картин полиптиха Б. Неменского («Женщинам Великой Отечественной войны посвящается» (1963—1967) — четыре своеобразно решенных женских портрета-типа.

Три из них замкнуты, каждый в своем обособленном пространстве, и лишь четвертый, введенный в композиционное целое полиптиха как своего рода пределла, придает ему смысловую законченность. Это портрет матери-крестьянки в белом траурном платке. Она припала к могильному холму, и пологие бугры земли за ее спиной, уходящие до высокого горизонта, вторят очертанию ее фигуры. Этот образ не только наполняет полиптих реальным временны́м содержанием, передает конкретность события, но, явно восходя к одному из самых стойких и разработанных образов — как в классической, так и в народной традиции — к образу женщины-матери, он как бы переводит все изображение в эпический план, придавая произведению общечеловеческую значимость.

Усложнение образного строя, своеобразная его полифония в многочастных работах Коржева и Неменского сочеталась с большей самостоятельностью каждого из полотен.

В четырехчастном полиптихе П. Оссовского «Рубежи жизни Родины» (1960—1970) картины предстают одна подле другой как равнозначные; последовательно, с равной эпической силой раскрывают они характер четырех эпох в жизни нашей страны, как бы воссоздавая величественный ритм истории строительства социализма.

И есть известная логика в том, что свое следующее эпическое повествование «На земле древнего Пскова» (1966—1975) художник создал уже как серию станковых полотен. Групповые портреты-картины являются по-прежнему внутренними «скрепами» входящих в нее пейзажей и натюрмортов. Портреты



Р. Парис. Хвала коммунизму! Настенная роспись конференц-зала Дома статистики в Берлине (правая часть).
Синтетическая основа, дисперсные краски. 1970 г.

решены в духе величавого предстояния: монументальные образы рыбаков, кузнецов,— всех, кто неразрывно связан с трудом, с землей Псковщины. Не столь ярко выраженное в русской многочастной картине (в сравнении с немецкой) событийное, повествовательное начало в серии П. Оссовского и вовсе уступает место показу разных граней явления в различных аспектах, подчиненных авторской интерпретации.

Характерно, что серийность станковых произведений была созвучна общему процессу возврата к пространственно-временной целостности картины с развернутым сюжетным ходом, что так отчетливо сказалось в русской советской живописи на рубеже 60—70-х годов. Пафос монументализации, соотнесение реального с героическими идеалами сменились жаждой углубленного исследования жизни, размышлениями о нравственном и прекрасном, стремлением скорее к более глубокому и точному уяснению вопросов, чем к получению однозначных ответов. Не в этом ли пафос «Мезенских вдов» В. Попкова? Серия как бы обрывается полотном «Северная песня», где в драматическом столкновении прошлого с настоящим — тревожный вопрос, обращенный к будущему. Это полотно разрушает ту заторможенность движения времени, которая в других картинах серии Попкова стала неким сгустком неразрывности прошлого и настоящего, словно застывшего в образах старых женщин. Здесь, в этой серии, рождается и та особая, пронзительная правда и духовная просветленность образов Попкова, построенных на динамическом противоборстве гротескной заостренности формы и ее наполнения нравственной чистотой и красотой.

Итак, на рубеже 70-х годов развитие от триптиха к полиптиху в ГДР и Советской России привело к возникновению в живописи этих стран новых форм, в чем-то как будто противостоящих друг другу: симультанной картины, с одной стороны, и серии станковых полотен — с другой.

Но, как показало дальнейшее развитие, и форма многочастной картины, переосмысленная под натиском жизни, оказалась жизнеспособной, особенно в живописи ГДР. Здесь 70-е годы проходят под знаком нового оживления интереса к ней.

В этот период определяющими в развитии многочастной картины стали темы большого публицистического звучания, связанные с событиями во Вьетнаме, в Чили, со студенческим движением 1968 г., с более глубоким осмыслением борьбы за социализм, которое в свою очередь было также обусловлено широким общественным резонансом в связи с юбилейными датами эпохального значения в истории международного революционного движения — Парижской Коммуны и Великой Крестьянской войны в Германии.

Один из аспектов перемен, происшедших в многочастной картине ГДР, отчетливо виден на примере двух вариантов решения темы Великой Крестьянской войны Г. Цандером — триптиха (1970—1971) и пятичастного полотна (1974).

Те новые черты, что были заложены уже в первом варианте в трактовке образа восставшего крестьянина, получают дальнейшее развитие в полиптихе. Героическое здесь лишено романтических атрибутов. Глубоко содержательна суровая жесткость облика крестьянина, его изуродованного шрамами, сумрачного, фанатичного лица, его крепко сжатых губ, пронзительного взгляда светлых, холодных глаз, могучего разворота его представленной со спины фигуры, в отчаянном усилии словно разрывающей плоскость холста, ограничивающего движение.

Сложный ритм движения преобразуется в каждой из частей полиптиха в динамику мучительных усилий разорвать заколдованный круг вечно повторяющихся борьбы, страданий, смерти, оплакивания.

Вне этого движения, как бы «вытолкнутым» из него, высится единственная фигура: Мюнцер в центральной части полиптиха. Он полон титанической духовной мощи и, как исполин, противостоит неумолимым силам слепого, неотвратимого рока. В полиптихе Цандера получает яркое воплощение новое, более глубокое понимание исторического процесса. Однозначность традиционно-героического художественного истолкования уступает место изображению неизбежных драматических коллизий между человечеством и неумолимыми законами истории [8].

Расширение психологических, нравственных, социальных, эстетических аспектов восприятия жизни, многоплановость и многослойность ее художественного осмысления — эти свойства современной художественной культуры ГДР нашли свое отражение и в полиптихе Б. Хайзига «Парижская Коммуна» (1971—1972). Центральная его часть — сцена напряженного противостояния коммунаров и войск национальной гвардии — несет основную смысловую нагрузку, трагический смысл которой подчеркивает надпись на транспаранте, повернутом к солдатам: «Вы тоже рабочие». Развитие героико-трагического хода события (от победного ликования до скорбного реквиема), его временну́ю последовательность, пространственную определенность прерывает своего рода интерлюдия-фарс — между центральной сценой и финалом. В этой части, в отличие от других, исчезает изображение реального пространства. Словно в темном окне витрины, фигуры громоздятся здесь одна на другую. В основании пирамиды изображены армейские штыки. Они поддерживают эту своеобразную иерархическую пирамиду масок буржуазного общества: безголового манекена в прусской парадной униформе, священника, чиновника, хохочущую обнаженную куртизанку и как завершение — респектабельного

---

[8] Чрезвычайно характерно, что трагический образ Мюнцера в полиптихе Цандера явно восходит к тому глубокому исследованию роли этого революционного вождя великого народного движения, которое дал Ф. Энгельс в своем труде «Крестьянская война в Германии» (см.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. VII, с. 368—376).

буржуа в цилиндре и белой манишке. Здесь ощутима не только перекличка с социальными «масками» театра Брехта[9]: вслед за Брехтом Хайзиг обращается и к глубинной национальной традиции, идущей от неистовой издевки-сатиры, граничащей с непристойностью (Херренбергский алтарь Йорга Ратгеба). Но здесь же и прямая связь с беспощадным «выворачиванием наизнанку» благопристойного буржуазного мира, характерным для немецкого театра, литературы, изобразительного искусства 20-х годов.

Нередко образы Б. Хайзига рождают ассоциации с классическими и современными творениями профессиональной или народной культуры. Образ холеного господина в цилиндре с пронзительным взглядом маленьких глубоко сидящих глазок заставляет вспомнить волка-оборотня — зловещую фигуру немецкой народной поэзии; танцующая на баррикаде — античную менаду. Наконец, фигура старика-коммунара, показанная первым планом на центральном полотне, перекликается с образом «Поднимающего знамя» в триптихе Коржева.

Образный строй полотен Хайзига очень напряжен, активен, подчас агрессивен. Манера письма чрезвычайно сложна по фактуре, с причудливыми затеками краски, разорванными контурами, переплетением линий, светотеневыми эффектами.

Те же принципы многочастной картины, что и у Хайзига, развивает Ф. Штельцман («Боевики», 1972; «Манифестация», 1974; «Демонстрация II», 1975, посвященные современной классовой борьбе в западном мире).

Нарочито бесстрастные полотна Штельцмана отнюдь не эпическое повествование о развитии явления во времени. Суть их — в обнажении сущности явления, скрытой за его видимостью. В «Демонстрации II» автор решает эту задачу, сопоставляя реальные факты политической борьбы западной молодежи (боковые части) со своеобразными притчами-гротесками (центральная двухъярусная часть). Так, нижний ярус — это запрятанные в телевизионный ящик добропорядочные обыватели, ослепленные миражами массовой культуры; верхний ярус — у крышки того же телевизора собрались персонажи, олицетворяющие активное зло, а по библейскому преданию — семь смертных грехов. Новая, рожденная в наши дни притча о смертном грехе равнодушия, гражданской апатии современного обывателя дополняет эту притчу о семи грехах.

Характерно, что именно центральная часть триптиха — его идейная кульминация — отдана антигероям, «равнодушным», с молчаливого согласия которых, по выражению Бруно Ясенского, совершается на земле предательство и убийство[10].

---

[9] Достаточно вспомнить, например, тот «парад алле», которым открывается спектакль «Карьера Артуро Уи» на сцене «Берлинер ансамбля».

[10] Художественное исследование психологии социального предательства весьма актуально в наши дни. Достаточно вспомнить хотя бы «Конформиста» итальянского кинорежиссера Б. Бертолуччи.



Г. Цандер. Великая крестьянская война.
Полиптих. Синтетическая основа, масло. 1974 г.

Антигерой в центре триптиха? Это, бесспорно, разрушает сложившиеся каноны формы. Но открываются ли перед ней новые возможности? В истории немецкой живописи уже были своего рода «отрицательные» триптихи: «Большой город» (1927—1928) и «Война» (1929—1932) О. Дикса, «Тысячелетний райх» (1935--1938) Г. Грундига. И Штельцман многому научился у них, особенно у Дикса. Вместе с тем триптих Штельцмана, несомненно, открытие новых глубин постижения реальности.

Не только притча о равнодушных — новый тематический поворот в критике социального зла. Проблема большого капиталистического города у Штельцмана предстает во всей реальности конфликтов современного индустриального центра, где земля закована в асфальт, и удручающее однообразие прямоугольных коробок заводских и жилых зданий создает ощущение загнанности человека в тупик, его подчиненности внешнему машинному ритму, что делает пребывание человека в мире трагическим.

«Демонстрация II» Штельцмана — своего рода совокупность многоплановых, неравнозначных «срезов» явления, в столкновении которых характерные приметы новых устремлений в искусстве.

Во многих работах немецких художников последних лет реалистический символ, иносказание определяют художественный строй произведения, его композицию. При этом предметная конкретность изображения остается в силе (например, полотна В. Фолька «Estadio Chile» (1973) или чилийский триптих Г. Планка (1975). И одновременно все более определенно дает о себе знать тенденция, в какой-то мере противостоящая выше названной.

Примечателен триптих П. Хахуллы-Флемминг «Женщины» (1974), посвященный работницам одной из лейпцигских фабрик. В характерном для художницы отказе от событийности, в «антипафосе» скрупулезного, обстоятельного исследования повседневного, ничем не примечательных явлений — своя эстетическая позиция, свое понимание и использование возможностей многочастной картины.

Философско-этическую линию в развитии многочастной картины ГДР представляют выполненные для галереи Дворца Республики триптихи А. Мора («Земля не должна оставаться, какой она есть», 1975) и К. Роббеля («Производительные силы», 1975—1976).

Их объединяет ясность композиционного членения и пространственных отношений как триптиха в целом, так и отдельных его частей. В них господствуют крупные четко очерченные объемы человеческих фигур, многочисленных предметов, архитектурных сооружений. Все изображено как бы в некой монументальной статуарности, исполнено внутреннего равновесия, соотнесено с просторами неба и земли. Здесь выступает на пер-



Ф. Штельцман. Демонстрация II.
Смешанная техника. 1974—1975 гг.

вый план философское осмысление связей человека с миром природы.

В этих работах, думается, наиболее ощутима перекличка с многочастными картинами русских художников 70-х годов («Весна» А. Чебыкина, 1976; «Строители вселенной» А. Плахова, 1976 и др.) [11]. Эти работы, посвященные освоению космоса, характерны для развития многочастной картины в 70-е годы. Напряженные раздумья о месте человека в мироздании вошли в сознание современников вместе с реальностью овладения космосом и наложили свой отпечаток на всю духовную культуру нашего времени. В искусстве это отразилось прежде всего в появлении новых тем: человек и окружающая среда, человек и природа, человек и Земля. Эти темы трактуются теперь в сложном переплетении с социальным осмыслением проблемы «личность и общество». Само понятие «праматерь земля», как будто возвращающее нас к глубинам языческого мироощущения, обрело в наши дни новый реальный смысл, требующий от каждого особой гражданской активности.

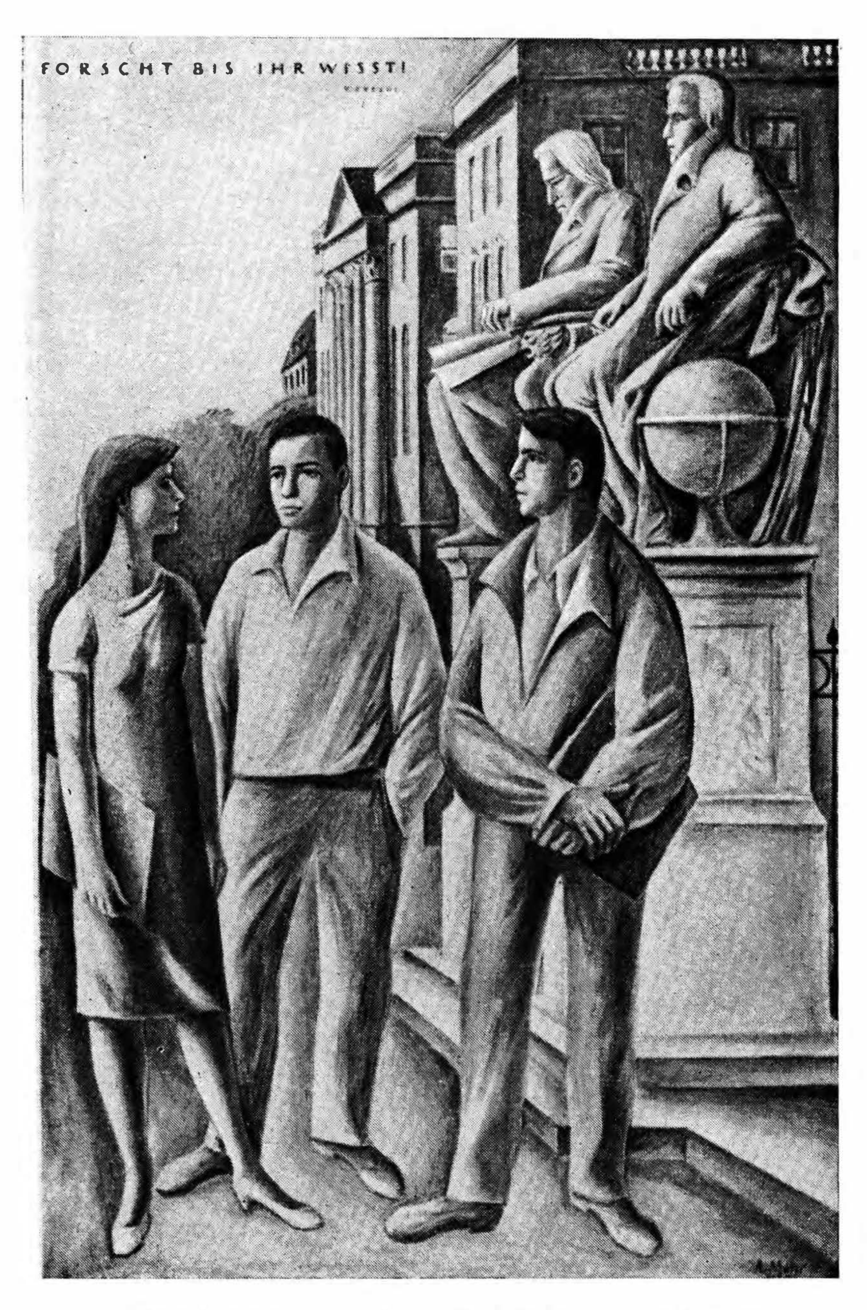
Своего рода предвестием этих изменений является триптих Д. Жилинского «На целинных землях» (1967). Обыденное, повседневное художник переводит на язык поэтического и человечески значительного: зеленый ковер травы, уходящий за линию горизонта, цветы, праздничное застолье — все это воспринимается как олицетворение могучих сил Земли (центральная часть). Вспаханная черная целина, свежеструганые бревна строящегося дома (левая часть), светлая первозданность сооруженного, но еще не обжитого человеком дома — все это залог преемственности поколений тружеников-созидателей на родной земле (правая часть). Рабочая семья, вступающая в новый дом,— акт высокого нравственного и социального значения: от этих людей с тяжелой, трудной жизнью зависит будущее нашей планеты. Проблемы нравственной и духовной зрелости человека, его личной ответственности перед будущим — вот главная тема триптиха Жилинского.

Этическая значимость человеческого бытия на земле, его созидательной деятельности в соотнесении с миром всего живого, всей матери-земли как явления первостепенной социальной важности — эти идеи получают в 70-е годы широкое развитие в советской художественной культуре и в значительной мере определяют форму многочастной картины.

Прежде всего это коснется перестановки в ней смысловых и композиционных акцентов. Господствующая ранее фигура человека, определяющая ритм, структуру каждой ее части, вступит в более сложные отношения с пространством: природа, окружение приобретут большее значение в структуре художественного образа. В триптихах А. Пантелеева «Утро завода»

---

[11] Аналогичные работы появляются и у художников ГДР, особенно молодых (например, «Космос—лес—вода» В. Плетцке, 1974).



А. Мор. Правая часть триптиха «Исследуй, пока не познаешь!»
Яичная темпера. 1976 г.

(1972), «Индустриальные ритмы» (1973), «Индустрия ГДР» (1972) геометрически четкие формы заводских зданий, машин, огромных станков заполняют все полотно, создавая величественную картину разумного человеческого труда [12].

В работах русских художников 70-х годов на общественно значимые темы все большее место занимают темы трудового подвига нашего современника, осваивающего новые земли, строящего новые города, дороги, электростанции. Грандиозность задач, связанных с покорением стихийных сил природы, увлекает художников и определяет поиски монументальных форм, способных выразить пафос коллективного труда. Так возникли триптихи «Железобетонцы» (1972) А. Курнакова, «Даешь БАМ» (1975) А. Ахальцева. Впрочем, складывается и лирически-жанровое восприятие трудовых будней («Текстильный городок» Н. Родионовой, 1974).

С другой стороны, отражением глубинных процессов, определяющих развитие русской советской художественной культуры 70-х годов, стал наметившийся в советской многочастной картине интерес к портрету [13].

В многочастную картину портрет входит по-разному.

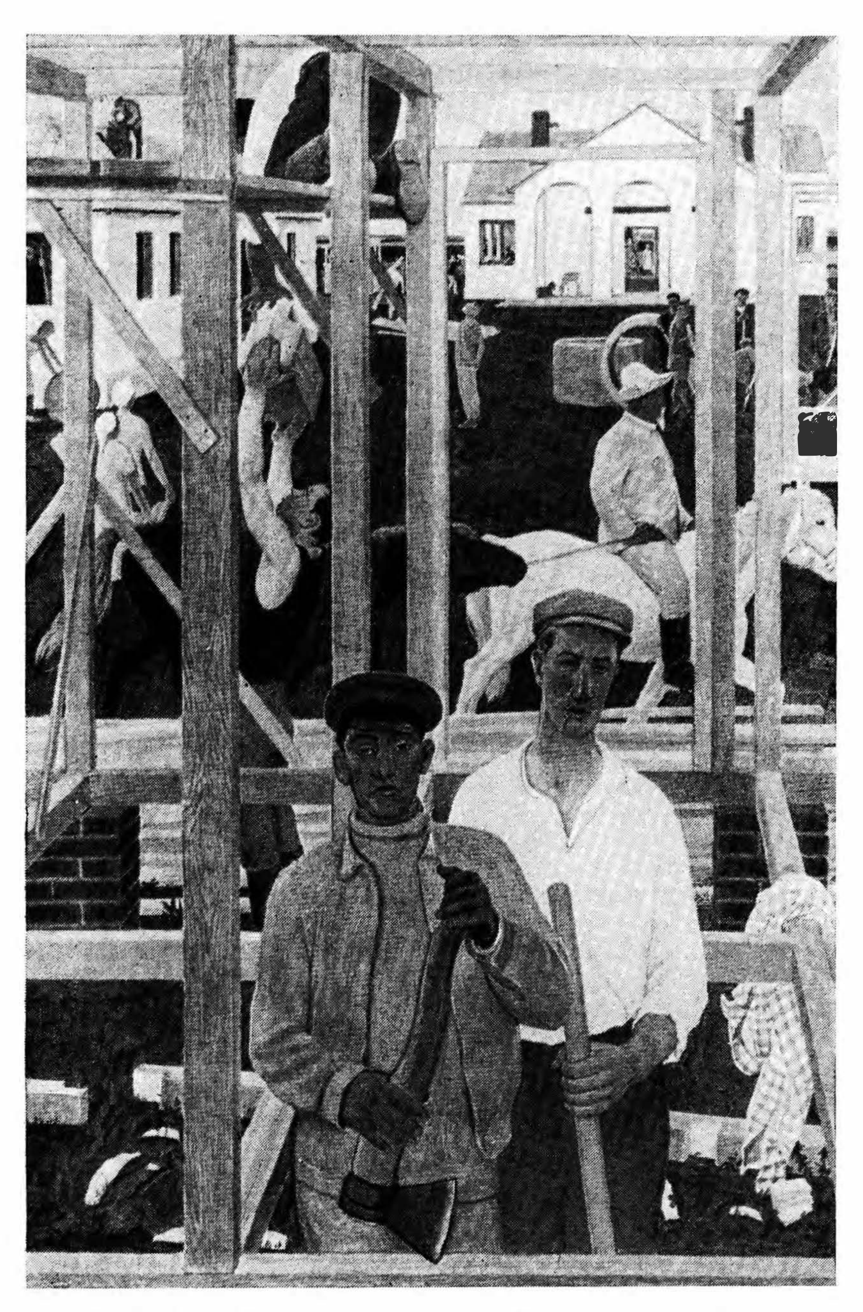
Как своего рода олицетворение творческих сил народа он решен С. Чуйковым в триптихе «Моя Киргизия» (1973). Портреты народного поэта Аалы Токомбаева с внучкой и народного писателя Чингиза Айтматова фланкируют обобщенно-символические женские образы центральной части триптиха. Стремясь раскрыть интеллектуальный пафос эпохи Возрождения, В. Лаговский в своем триптихе «Гуманисты» (1976) обращается к историческому портрету. Своего рода трансформацией доски почета, столь широко вошедшей в быт нашего общества и за последние годы обретшей определенный жанровый профиль, воспринимается портретный триптих В. Юркина «О москвичах-производственниках» (1976—1977). Как своеобразный триптих задуман М. Биртшейном «Портрет скульптора Тани Соколовой» (1977). На центральном полотне изображена художница, у скульптурного станка во время работы, на боковых полотнах — созданные ею произведения. Возникает своего рода диалог между художницей и ее творениями. Как портрет творческой личности воспринимается триптих Ю. Ракши «Кино» (1977). Это как бы «документация» последовательных стадий творческого процесса: «Поиск», «Работа», «Премьера».

Сходные стремления перевести форму многочастной картины в иной жанровый ключ заметны в последнее десятилетие и в

---

[12] «Я стремлюсь за строгостью и логичностью геометрических построений увидеть самое ценное — духовный подъем труда, его романтику, героику человеческих усилий» (*Пантелеев А.* Когда возникает тема...— Творчество, 1972, № 9, с. 12).

[13] Это характерно не только для полиптиха. Достаточно вспомнить исторические портреты В. Попкова, О. Комова, скульптурные портреты А. Пологовой, групповые портреты В. Иванова и Д. Митлянского.



Д. Жилинский. Левая часть триптиха «На новых землях», 1967 г.

живописи ГДР. В 1970 г. ученик Отто Нагеля Р. Шуберт, следуя традиции своего учителя («Кабачок в Веддинге», 1927, и «Семья из Веддинга», 1931—32), закончил семичастное полотно, состоящее из портретных изображений, в том числе трех групповых. Картина посвящена бригаде имени Отто Нагеля на Кабельном комбинате Берлина, с членами которой Нагель был тесно связан. На одном из групповых портретов художник запечатлел их во время коллективного посещения выставки. Р. Шуберт охотно вводит жанровые ситуации, даже в однофигурные изображения, показывая членов бригады в их повседневной жизни дома и создавая таким образом картину некоей общности людей, связанных между собой множеством нитей. Развивает эту тенденцию и Д. Циглер в диптихе «Двое из бригады «Роза Люксембург» (1975).

Иной путь избирает для себя Х. Эберсбах. Правда, само понятие «портрет» приобретает у нее довольно условный характер, и все-таки именно эта жанровая форма лежит в основе ее многочастных картин «Посвящается Чили» (1974) и «Касперль» (1973). Применительно к первой из них художница уточняет: «по одной фотографии». Изображено двенадцать поставленных в два ряда друг на друга открытых гробов с телами расстрелянных. Они образуют обрамление своеобразной портретной галереи людей, лица которых искажены предсмертным страданием.

Второй полиптих Эберсбах обращен к кругу ярких, жизнерадостных образов, рожденных народной фантазией. Это пять портретов Касперля, немецкого Петрушки. Образ, складывающийся в народном сознании на протяжении столетий, предстает перед зрителем то в фас, то в трехчетвертном повороте, то совсем отвернувшись от него и растворившись в сумрачном фоне. В каждой части полиптиха повторяется изображение гротескной карнавальной маски в шутовском колпаке. Но взрывчатая, экспрессивная манера живописи, богатство красочных пятен, мазков, линий, проблесков света и сгустившейся тьмы, то мягкое, то резкое сочетание маски с пространством — все это насыщает произведение тревожной значительностью, разрушает эпическую повествовательность смены одного изображения другим, подчиняя его напряженному внутреннему ритму, продиктованному авторским отношением к насмешливому, веселому и злому Касперлю.

Наметившиеся в последние годы попытки трансформировать многочастную картину, «переведя» ее, так сказать, в другой, более камерный жанр, характерны для живописи как ГДР, так и СССР. При этом следует отметить, что это явление более распространено среди русских художников.

*

К каким выводам позволяет прийти сравнительный анализ развития многочастной картины в ГДР и СССР последних пятнадцати лет?

Прежде всего он говорит о хронологическом сближении типологических стадий развития искусства в обеих странах. Наряду с этим происходит на первый взгляд парадоксальное явление: процесс своего рода конденсации национального, причем по сравнению с первоначальными этапами развития социалистического искусства он носит характер осознанного и программного [14], что, по-видимому, закономерно для развитого социалистического общества. В нынешних условиях необычайного размаха интернациональных связей впервые так осознанно ставится проблема национального внутри социалистического ареала.

Искусство обрело более широкие общественные функции, новые формы бытования в жизни общества и отдельного человека. Расширив духовную базу, искусство глубже и зорче всматривается в нравственные, эстетические представления, бытующие в сознании народа. Будучи неразрывно связано с социалистической современностью, оно обращается к национальной художественной традиции, изучая и осваивая ее, развивая дальше, переосмысливая или даже сознательно отвергая. Об этом говорит и обращение к композиционной форме полиптиха, идущей от традиции, сложившейся в средневековой культуре. Анализируя формы многочастной картины в социалистическом искусстве наших стран, рассматривая их в сопоставлении и в связи с характером национальной традиции, можно заключить, что их своеобразие на новом этапе складывалось не столько под непосредственным воздействием изначального различия национальных форм полиптиха (алтаря-складня в ГДР, иконостаса — в России), сколько под влиянием традиции в целом, в ее сложном переплетении с тем новым, что рождается в недрах современного социалистического общества. Именно это обусловливает динамику изменения многочастной картины.

Сравнение характера этих изменений в ГДР и Советской России позволяет сделать ряд выводов.

Многочастная картина в ГДР, пережив ряд этапов в своем развитии, и в настоящее время остается актуальной формой, особенно в тех случаях, когда художники обращаются к гражданским значительным темам нашей современности, в первую

[14] «Освоение наследия — не только элемент, но и движущая сила художественного прогресса. То, что в наши дни это четко осознается и широко проявляется, относится, вероятно, к закономерностям образования развитого социалистического искусства» (из реферата П. Г. Файста, зачитанного на секции «Культурное наследие и связи с художественной традицией в нашем изобразительном искусстве» VII конгресса Союза художников ГДР в Карл-Маркс-штадте (1974).— Цит. по: Bildende Kunst, 1974, № 8, S. 404.

очередь к международному движению прогрессивных сил. На протяжении всей истории многочастной картины художники ГДР достигали наибольших успехов в произведениях на историко-революционную тему, которую они решали с публицистической остротой и гражданским пафосом. Здесь прослеживается и определенная тенденция: углубление познания действительности во всей ее противоречивости и многоаспектности, что приводит к усложнению образной структуры полиптиха, к более гибкому и органичному сочетанию различных стилевых и жанровых начал, реалистической условности и предметной конкретности.

В творчестве русских советских художников многочастная картина наиболее полно (среди других станковых форм живописи) отвечала духовным устремлениям общества в 60-е годы. Она была органичной формой воплощения темы нравственного величия народа (касалось ли это советских людей или народов других стран), тяготея при этом к эпической монументальности образа, его четкой жанровой очерченности и гармоничности.

Сравнение развития многочастной картины в ГДР и Советской России показало, что оно проходило по линии взаимного обогащения и дополнения и что этот жанр прочно вошел в социалистическую культуру обеих стран.

С другой стороны, обнажилась неравномерность процесса развития многочастной картины в ГДР и Советской России. Причины этого, очевидно, следует искать в особенностях национальных художественных традиций обеих стран, в адекватности или неадекватности этих традиций новым художественным устремлениям 70-х годов в ГДР и СССР.

Мы рассмотрели развитие многочастной картины в Германской Демократической Республике и Советской России как два параллельных процесса, два «потока», соотносимых друг с другом лишь в результатах. Реальная картина развития сложнее и многослойнее прежде всего потому, что эти «потоки», постоянно взаимодействуют, пересекаются, перекрещиваются, и было бы упрощением не учитывать этого явления.

Речь идет не только о примерах явного обращения к стилистике национального искусства другой страны. Вопрос касается более сложных и более длительных процессов, имеющих дело с включением в число устойчивых элементов национальной культуры новых компонентов, что является результатом постоянного, все углубляющегося взаимодействия культур стран социалистического сообщества.

И, очевидно, эти процессы в изобразительном искусстве можно понять только в более широком контексте крепнущих связей культур наших стран, включая литературу, театр, кино, музыку.

Их исследование — одна из дальнейших задач, в том числе и в области развития форм многочастной картины в наших странах.

А. Певесторф

МОЛОДЫЕ ХУДОЖНИКИ ГЕРМАНСКОЙ ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ И СОВЕТСКИЙ СОЮЗ

История изобразительного искусства Германской Демократической Республики насыщена свидетельствами дружбы и сотрудничества с Советским Союзом. В 1949 г. Эуген Хофман выполнил скульптуру «Благодарность Красной Армии», в 1957 г. Франк Глазер — картину «Помощь во время наводнения», Вальтер Вомака — витраж в Заксенхаузене, посвященный советским солдатам-освободителям. Вилли Зитте показал воинов-освободителей, помогающих установить новый строй в Германии («Лейна 69»). Его картина «Дружба» как бы приглашает нас принять участие в сердечной встрече людей из братских стран. В 1972 г. Пауль Михаэлис выставил картину «Братья по оружию».

Эти и многие другие произведения были созданы живописцами, графиками и скульпторами, начинавшими свой творческий путь еще в Веймарской республике и фашистском рейхе. С самого начала они были либо тесно связаны в своем творчестве с антифашистской борьбой, либо пришли к антифашизму в результате мучительного осмысления действительности. Плечом к плечу с ними встало поколение художников, выросших в условиях фашизма, но получивших образование уже в социалистической высшей школе.

В последние годы к советской тематике все чаще обращается молодежь, взращенная социалистическим обществом, вышедшая из стен его высших учебных заведений в 60—70-е годы. Без вклада этого поколения в художественное творчество трудно представить сегодня искусство нашей республики. Свидетельство тому — выставки «Пережитое в СССР» (Карл-Маркс-штадт, 1974), «Друзья из братской страны» и «Узы дружбы» (Берлин, 1974, 1975). Молодые живописцы, скульпторы, графики привлекли к себе внимание высокохудожественными и подчас необычными работами. Именно в их произведениях чаще всего обнаруживается новый, не слишком привычный взгляд на Советский Союз и на отношения с советскими людьми.

Так, например, в картине «Пикник в кругу друзей» (1973) Зигфрид Бессер (р. 1940) воплотил самое яркое из впечатлений от первой поездки по Советскому Союзу. Мы видим его с женой в окружении узбекской семьи. Однако содержание картины определяют не национальные различия, прежде всего бросающиеся в глаза, а то, что изображенная дружеская беседа является чем-то само собой разумеющимся для всех ее участников. Художник воспринимает эту удивительную встречу как зауряд-

ную. Для него посещение далекой страны, взаимопонимание и дружба, возникшие вопреки языковому барьеру,— явления, характерные для нашей действительности.

Многие молодые художники как о чем-то само собой разумеющемся, прочно вошедшем в нашу общественную и частную жизнь говорят о контактах с советскими людьми в своих автопортретах. В свое время тип автопортрета — исповедания, включенного в целостную композицию, приобрел особое значение для пролетарско-революционных художников как средство образного выражения солидарности и самоотождествления с борющимся рабочим классом. В искусстве ГДР этот портрет стал средством воплощения общности художника со зрителем. В ином тематическом контексте использовали в последние годы этот тип автопортрета молодые художники.

Под этим углом зрения мне представляется характерным «Автопортрет в метро» (1969) Зигхарда Гилле (р. 1941). Общее впечатление от картины определяет прежде всего то, что Гилле пишет своих русских попутчиков не с точки зрения залетного путешественника, напротив, автор как бы растворяется в толпе. С такой непринужденностью человек может держаться лишь там, где он чувствует себя как дома. Это чувство сопричастности к народу братской социалистической страны и передает автопортрет Гилле. Художник сознательно стремится заявить о своей принадлежности к советским людям, едущим с ним в одном вагоне. Этому факту он придает символическое значение.

Подобно Бессеру, Гилле, В. Вегенеру (р. 1933), написавшему портрет украинского колхозного бухгалтера с женой, многие их сверстники постигают процессы общественного развития, останавливаясь на, казалось бы, незначительных явлениях. Качественно новые отношения между нашими народами находят свое отражение в непривычных формах. Живописцы не стремятся охарактеризовать эти отношения в их всемирно-исторической значимости, прибегая к символическим обобщениям или к непосредственному воспроизведению увиденного, на чем основывалось воздействие многих известных произведений 50—60-х годов. Они обращаются к отдельным явлениям и рассматривают их под личным углом зрения. Речь здесь идет о «более глубоком, эмоционально обогащенном, а следовательно, и субъективном проникновении в общественное» [1]. Такие произведения позволяют зрителю воспринимать братский союз ГДР и СССР в глубоко личном плане.

Новый взгляд на Советский Союз и наши с ним взаимоотношения обусловлен многими причинами.

Одним из первых немецких художников приехал в страну Советов Генрих Фогелер (1923). Он вынес из своей поездки иные впечатления, чем ныне Бессер, Гилле, Вегенер. В создан-

---

[1] Gesellschaftliches und (oder) Privates. Resümee von Klaus Weidner.— Bildende Kunst, 1975, N 12, S. 620.

ных Фогелером «комплексных картинах» он вновь и вновь обращался к трудной борьбе освобожденного рабочего класса за установление нового общественного строя, в его почине угадывал черты будущего. Произведения Фогелера создавались в то время, когда империалисты всех стран, испуганные вдохновляющим примером Советской республики, подвергли молодое государство блокаде и, опираясь на внутреннюю контрреволюцию, угрожали его существованию. Фогелер писал свои картины для того, чтобы распространять правду о Советском Союзе в Германии и призвать рабочих к международной солидарности с отчизной мирового пролетариата.

Когда же над своими картинами работали Бессер и Гилле, социалистический общественный строй уже доказал в исторической схватке с капитализмом свою огромную жизненную силу. Происшедшие всемирно-исторические изменения — вот решающий фактор, заставивший искусство по-новому говорить о братском союзе с первым социалистическим государством и его гражданами.

Свои произведения Фогелер адресовал порабощенному, угнетенному классу, с трудом узнававшему правду о Советском Союзе. Современные художники обращаются к хорошо образованному зрителю, располагающему самой широкой информацией о развитии СССР, нередко имеющему возможность познакомиться с ним воочию.

В начале строительства социализма в ГДР для многих ее живописцев, графиков и скульпторов путь к постижению той истины, что советские солдаты пришли к нам как друзья, был сопряжен с длительным, мучительным процессом переосмысления действительности и признания собственных заблуждений. И, следовательно, основная задача искусства того времени — способствовать признанию всемирно-исторических заслуг советского народа и установлению нового дружеского отношения к Советскому Союзу в массах. Для многих произведений, посвященных этому кругу тем, в 50—60-е годы была характерна тенденция к обобщенно-символическим формам, стремление проследить события в их исторических взаимосвязях. Своим появлением то или иное произведение часто было обязано встрече с советскими солдатами на нашей земле, сознательной потребности в утверждении социалистических идей.

Лишь с ростом и укреплением связей между ГДР и СССР на основе договоров о дружбе, сотрудничестве и взаимопомощи 1964 и 1975 гг. сложились и новые предпосылки утверждения в изобразительном искусстве нового ви́дения мира. Совместная работа наших государств во всех сферах общественной жизни привела к более тесному сотрудничеству творческих союзов. Живописцам, графикам, скульпторам все чаще представляется возможность посетить Советский Союз, поработать там. В 60-е годы, особенно после 1965 г., образ Советского Союза в искусстве ГДР становится все более дифференцированным,

все чаще художники, непосредственно отражая различные ситуации советской действительности, выявляя в них те или иные типичные стороны общественной жизни СССР, обращаются к теме Советского Союза в жанровых произведениях.

В 70-е годы доминирует тенденция, для которой характерно ви́дение советского человека, основанное на близком личном знакомстве. Как и в названных выше произведениях, эта тенденция нашла свое отражение в той или иной форме в работах художников всех поколений. Однако у молодых восприятие дружеских отношений как явления само собой разумеющегося выражено гораздо сильнее, чем у представителей старшего поколения. Тут проявляется, на мой взгляд, та непосредственность, с которой познает окружающий мир поколение, выросшее в социалистическом обществе. Эти живописцы, графики и скульпторы органично вросли в общественный процесс развития, отмеченный братскими отношениями к советскому народу. В молодежных организациях, в средней и высшей школе они систематически воспитывались в духе германо-советской дружбы. Бессер так говорил об этом: «Мы выросли в то время, когда краеугольный камень нового общественного строя был уже заложен. И перед нами не вставал вопрос, является ли социализм одной из исторических альтернатив или нет, наша проблема заключается в том, как мы вписываемся в нашу социалистическую систему, как мы организуем ее»[2].

Активное освоение уже существующего означает для этого поколения не просто пассивное приятие мира, а интенсивную дискуссию с ним, а также анализ действительности с точки зрения ее соответствия постоянно растущим требованиям и возможностям усовершенствования. Так, например, Фолькер Штельцман пишет свой «Автопортрет в Советском Союзе» (второй вариант, 1967) на фоне русского города. В работе есть элемент критического самоанализа. Художник ставит вопрос о конкретном значении нового этапа в отношениях между нашими народами. Автопортрет можно понять как призыв к зрителю проверить себя самого: насколько дружба стала действительно потребностью сердца.

Более близкие отношения с советскими людьми прежде всего нашли свое отражение в искусстве портрета.

До начала 60-х годов портрет советского человека не играл заметной роли в развитии нашего искусства. Его значение стало возрастать по мере того, как учащались творческие поездки художников в СССР, устанавливались личные контакты и дружеские отношения. При этом выявились сложившиеся в ходе нашего национального развития эстетические воззрения и идеалы в их конкретно-историческом художественном выражении.

---

[2] *Besser S.* Zu einigen spezifischen Problemen junger Künstler. Aus einem Diskussionsbeitrag auf dem VII Kongreß des VBK der DDR.— Bildende Kunst, 1974, N 10, S. 507.

В немногочисленных портретах советских граждан в 50—60-е годы доминирует ярко выраженная тенденция к типизации индивидуальных характеров. В облике солдата Советской Армии и официальных должностных лиц чаще всего подчеркивались черты, характеризующие их как представителей победившего рабочего класса, как представителей народа, в суровой борьбе разгромившего фашизм и освободившего нашу страну.

Однако по мере того как возрастал интерес к отдельной личности, обусловленный всем ходом общественного развития нашей страны, все сильнее проявлялось внимание художников и к индивидуальности советского человека, и все чаще появлялись произведения, в которых на первый план выступают неповторимо индивидуальные черты личности. Так, в офорте «Визит армянина» (1972) Лютц Кетчер (р. 1942) знакомит нас с человеком ярко выраженной индивидуальности, поэтом, ученым, личностью энергичной и чрезвычайно тонко воспринимающей мир. Созданный художником образ представляет зрителю этот характер во всей его многогранности. Фолькер Байер (р. 1942) в работе «Азербайджанский керамист» (1974) находит пластическое решение, адекватное индивидульности его собрата по искусству. Многие молодые живописцы и графики, как, например, Петра Флемминг (р. 1944), показавшая «Ленинградца на Фонтанке» (1971), детально разрабатывая фон, соотнося изображаемое лицо с конкретно охарактеризованным пространством, пытаются выявить личное, индивидуальное отношение человека к окружающей его общественной среде, а тем самым и его неповторимость. В таких многогранных индивидуальных характеристиках нередко находят выражение очень личные, доверительные отношения между художником и моделью.

Но, сколь ни индивидуальны характеристики изображаемых людей, в конечном счете они вновь и вновь утверждают образ социалистической личности — ее духовную активность, эмоциональность, творческое мышление, чувство долга, оптимизм, основанный на вере в собственные силы и в общественную необходимость своего труда. Наличие неповторимых черт в этих портретах, как правило, сочетается с характеристикой общественного строя, в условиях которого выросли, получили возможность полностью развить свои способности и применить свои знания изображенные люди. Таким образом, еще ярче предстает перед нами история строительства основ коммунизма в СССР, показанная через призму личной биографии отдельного человека, духовно и эмоционально богатой личности. Это завоевание в развитии нашего искусства — результат работы художников как младшего, так и старшего поколений. В творчестве молодых прежде всего обращает на себя внимание отсутствие интереса к общественной биографии изображаемых людей. Судя по большинству работ, для молодых художников сама по себе индивидуальность советского человека уже приобретает общественное значение, они тяготеют к изображению тихих, не-

заметных, обыкновенных людей, людей «неименитых», привлекающих своей простотой; число таких портретов все возрастает.

Стремясь отражать повседневную действительность, большинство молодых художников отвергает патетику, идеализацию и пытается найти художественные средства, адекватные героизму повседневного, обыденного труда, решения задач, иногда кажущихся незначительными. Причем именно молодые живописцы, графики и скульпторы сдержанны в проявлении своих чувств. Так, Нурия Кеведо (р. 1938) находит соответствующий язык для «героев буден» — «Байкальских рыбаков» (1974) — не в броскости цвета и формы. Художница сдерживает свой пыл, обуздывая волнение рассудком, именно потому ей и удается так впечатляюще передать человеческое величие и достоинство.

В формировании подобной эстетической позиции большую роль сыграли произведения современного советского искусства, показавшие величие решенных советским народом всемирно-исторических задач через человеческие судьбы, через индивидуальности. Отразив трудности решения многих проблем, необходимость преодоления конфликтов и противоречий, они показали, на что способен советский человек.

Особый интерес в ГДР вызвали такие значительные произведения, как рассказы и новеллы В. Шукшина и Ч. Айтматова, романы К. Симонова, фильмы «Баллада о солдате», «Они сражались за Родину», «Калина красная» и многие другие. Эти произведения послужили импульсом для многих художников ГДР, которые, путешествуя по Советскому Союзу, присматривались к будничным достижениям бесчисленных, безымянных людей и с глубоким уважением рассказывали о них в своих работах.

Наряду с одиночными и групповыми портретами советских людей, сравнительно редкими в искусстве ГДР, создано множество произведений, в которых немецкие живописцы, скульпторы и графики открыли для себя незнакомую им ранее жизненную среду. Особой широтой трактовки отмечена пейзажная живопись. Та естественность, с которой новое поколение воспринимает социалистическую действительность, проявляется здесь в специфической форме.

Для тех, кто не бывал в Сибири, с этим краем ассоциируется прежде всего представление о богатстве и суровости ее природы. Невольно думается о строительстве гигантских электростанций в непроходимых дебрях. Подобное представление обязано своим возникновением также и значительным художественным произведениям прошлых лет. Под впечатлением успехов советского народа в освоении Сибири живописцы и графики искали художественное решение, позволяющее зрителю представить все величие труда, преобразующего природу. В картине Вилли Нойберта (р. 1920) «Братская ГЭС» (1966) созидательный труд человека, его борьба со стихией переданы напряженным ритмом высоковольтных мачт, являющихся доми-

нантой картины, экпрессивностью формы и цвета. Армин Мюнх (р. 1930) в графическом цикле «Братск» (1966—1967), изображая гигантские технические установки, воспевает творческие возможности свободного труда, композиционно уравняв между собой технику и человека.

Молодые художники в своем творчестве непосредственно отталкиваются от произведений старших коллег и не раз обращаются к изображению индустриальных гигантов. В их работах, например в некоторых сибирских пейзажах Акселя Вунша и Лютца Фойгтмана (оба 1941 г. рождения), преобразовательная деятельность человека получила опосредствованное отражение, иное, чем у Мюнха и Нойберта. Индустриальные и строительные объекты вряд ли можно считать у них доминирующими элементами картины, эти объекты органично вписываются в пейзажные просторы. И здесь зритель получает широкие возможности для размышлений о созидательном труде человека. Однако воображение Вунша и Фойгтмана поражают иные факты, чем Мюнха и Нойберта: в их работах мы наслаждаемся красотой пейзажа, гармонией девственной и преобразованной человеком природы. В последние годы молодые художники все чаще открывают для нас Сибирь — великолепие суровой красоты тайги, ее необъятных далей.

Эта новая расстановка акцентов, безусловно, объясняется также и тем, что жизнь наших больших городов и промышленных центров порождает повышенный интерес к природе. За последние годы заметно оживилась пейзажная живопись, и впечатления от СССР играют тут явно не последнюю роль. Здесь то и дело встречаются пейзажи, преобразованные человеком и все же сохранившие свою первоначальную, первозданную красоту. Немаловажным является также и то, что информация о громадных научно-технических успехах Советского Союза стала для ГДР делом обычным. Между тем сами по себе эти успехи совсем не будничны и не обычны, и в качестве таковых они находят отражение в творчестве многих художников ГДР.

Для некоторых молодых художников задача состоит не столько в эстетическом утверждении величия свершений человека, сколько в исследовании явлений, рассматривавшихся ранее в качестве второстепенных. Так, в «Рыболовах на Обском море» Ульриха Хахуллы (р. 1943) плотина, которой обязано своим возникновением море, вообще не показана. И лишь некоторые особенности пейзажа свидетельствуют о низком уровне запруженной воды и о близости плотины, без которой не появился бы этот уголок отдыха. Художник обращает внимание на так называемые «побочные» достижения гигантских строек, до сих пор не нашедшие должного отражения в нашем искусстве. В подобных произведениях художники типа Хахуллы обращаются к хорошо информированному зрителю, прекрасно осведомленному, к примеру, об Обском море и его возникновении. Они предъявляют зрителю высокие требования, доверяя его возросшим спо-

собностям к ассоциативному мышлению и тонкому восприятию, позволяющим оценить степень значительности события даже по неброским деталям. Такие картины, несомненно, обогащают наше искусство. Они отвечают возросшей потребности масс в активном восприятии искусства и позволяют им насладиться процессом духовно-эмоционального раскрытия заложенных в произведении ассоциативных пластов.

Нельзя, однако, умолчать о том, что антипафосный взгляд на вещи, обращение к так называемым мелким темам породили также и произведения, не отвечающие величию общественных процессов нашего развития. В художественном отражении отдельного факта иногда остается невыявленной его роль в общем социальном контексте. Выяснение этой роли требует от художника творческой зрелости и четко выраженной эстетической позиции. Не всегда удается молодым художникам найти форму, адекватную их замыслам. Нередко они остаются в плену чисто визуальных впечатлений, не умея проникнуть в суть явления и раскрыть его перед зрителем. Поднять субъективное до общественно значимого можно лишь при глубоком проникновении в суть явления. Раскрытие типического в социалистической повседневной действительности братской страны с ее специфическими национальными особенностями предъявляет к художнику самые высокие требования.

Поскольку изобразительное искусство прежде всего исходит из зрительных, образных впечатлений, художника в чужой стране привлекают непривычные для него явления, очаровывающие своей новизной. Все, что отличается от уже виденного, что встречается только здесь,— маковки старых русских церквей, сияющие купола исторических памятников, деревни, затерявшиеся в необъятных просторах, поражающих иностранца своей необъятностью, суровые таежные пейзажи или утопающие в ярком солнечном свете города на краю степи, своеобразный уклад жизни их обитателей, их национальные традиции и привычки — пленяет его воображение. На первый взгляд создается впечатление, будто этот интерес к уходящим в прошлое национальным особенностям страны, а стало быть, к «старому» преобладает над интересом к современности. Однако при ближайшем рассмотрении впечатление это не подтверждается.

Петра Флемминг, к примеру, в своем полотне «У стен гостиницы «Россия» (1973) изображает старые русские церкви и боярские хоромы с точностью репортера, однако сопоставляет эти затейливые красочные постройки со строгим зданием новой гостиницы из стекла и бетона, органично включая его в общий архитектурный ансамбль. Не старинные здания сами по себе, а своеобразное единство старого и нового, увиденное в центре Москвы, привлекает внимание художницы. Такое сочетание старого и нового, позволяющее постичь все величие преобразования страны, становится одной из излюбленных тем в творчестве художников ГДР.

Впечатления от старого города нефтяников положены в основу картины Лютца Фойгтмана «Нефтяные промыслы Баку» (1975). Первым планом он показывает восточные постройки, старые жилища и мечети. Однако художник не ограничивается свидетельствами прошлого. От старых буровых вышек он уводит наш взгляд к новым нефтяным разработкам, далеко выдающимся в Каспийское море. Такая композиция позволяет представить Баку в его историческом развитии. Новое буквально вырастает из старого и, уходя в бесконечную даль, исчезает за горизонтом.

Стремление увязать между собой день сегодняшний и день вчерашний, безоговорочное приятие будущего свойственны художникам всех поколений. Многие из них пытаются понять национальные особенности и уклад жизни других народов через объединяющие нас черты, основанные на общности социалистического строя.

Живописца Бернта Вильке (р. 1943) интересуют национальные традиции современного Узбекистана. Его работа «Приглашение на свадьбу» (1973) обнаруживает в давних обычаях народа изменения, вызванные социалистическими условиями жизни, обогащение старых традиций новым содержанием. В живом изображении лиц и среды, в торжественной гармонии красок художник выражает восхищение красотой живых национальных традиций узбекского народа, прошедшего путь от феодальной отсталости к социализму. Подобно многим нашим художникам, Вильке не говорит впрямую о революционной истории Узбекистана, оставляя зрителю широкий простор для ассоциативной мысли. Такая характеристика сугубо национальных явлений взывает к оптимистическому восприятию жизни, присущему народам стран социализма.

В жизни многонационального Советского Союза ясно раскрывается действенность общих закономерностей развития социализма, создающих предпосылки для расцвета наций с учетом их особенностей. Поездка в другую страну привлекательна для художника именно возможностью открытия общего в частном, возможностью глубже заглянуть в советскую действительность, постичь общественную сущность национальных особенностей, изобразить чужеземное как нечто близкое, похожее на нашу «собственную» действительность, причем это «собственное» все глубже постигается как элемент сообщества социалистических государств. Кроме того, в результате личных контактов чужая страна становится ближе как художникам, так и зрителю. Такому пониманию во многом помогло изобразительное искусство. Обращение к будничной жизни с ее неприметными на первый взгляд событиями, часто непривычными по своей национальной окраске, познакомило зрителя с малоизвестными до сей поры сторонами советских национальных республик.

Стремясь выразить свое восхищение красотою страны и ее людьми, многие художники в своих глубоко прочувствованных

произведениях говорят о безоговорочном приятии увиденного в СССР. Подчеркнуто эмоциональное восприятие Советского Союза отражается прежде всего в бесчисленных пейзажах и жанровых картинах. Как выразился однажды Арнольд Цвейг по поводу одной из выставок в Дрезденской галерее, «не подражание природе» производит на нас впечатление в художественном произведении, но «вдохновенное, одухотворенное воссоздание пережитого, выпавшего на долю художника, воплощающего свой предмет» [3]. Похоже, что многие художники, вдохновляемые впечатлениями от поездок по братской стране, стремятся именно к такому воссозданию пережитого, чтобы привлечь внимание зрителя к испытанной ими радости от встречи с другой страной и ее людьми. Такое сопереживание вызывает, например, картина Акселя Вунша «Девушки, поющие в тайге» (1973). Картина завораживает, создает настроение, в которое погружаешься всем своим существом. Созвучие красок передает аромат весенней тайги и духовную красоту людей, словно сросшихся с нею.

Так художники дают нам живое изображение особого уклада жизни, традиций, привычек людей разных советских республик.

В этой связи определенную роль играют и все более распространяющиеся работы, отмеченные чувством юмора, в которых художник не ставит перед собой цель отразить исторические свершения. Добросердечная усмешка ощущается в графических листах Детлефа Мосдорфа (р. 1939), наблюдавшего быт украинской деревни Булаховки. Его «Поющий крестьянин» восседает на телеге, впряженной в медленно плетущуюся упряжку волов. Подчеркивая веселье, переполняющее душу крестьянина, художник в то же время своим юмористическим отношением к нему явно снижает «величавость» седока, так довольного собой и миром.

О таких будничных эпизодах из жизни малых городов и отдаленных деревень юмористически рассказывается во многих произведениях. Комическая манера свидетельствует о том, что авторы с симпатией наблюдают своеобразные особенности жизненного уклада и не придают этим сценам значения широких обобщений, выражающих дух социалистической эпохи. Многие молодые художники рассматривают подобные эпизоды как нечто само собой разумеющееся в жизни советских людей. Это явление отчасти объясняется стремлением художников к трезвому ви́дению действительности. Изображение подобных явлений нередко свидетельствует о знании исторических корней, о понимании их роли в процессе социалистических преобразований и являются выражением исторического оптимизма. Зигфрид Бессер, изобразивший в картине «Хлебная лавка» (1974) старый магазинчик, давно уже не отвечающий современным

[3] *Trinks K.* Sehen und Verstehen.— Bildende Kunst, 1956, N 8, S. 415—416.

требованиям, пояснил, что подобные магазинчики еще неотъемлемы от нынешней жизни в Советском Союзе и что он принимает все, существующее в близкой ему стране. Такая позиция молодых художников несомненно обогатила образ СССР в нашем искусстве, сделала его многогранным. Но в ней таится и определенная опасность, которой не всем удается избежать. Безоговорочное «да» всему увиденному можно отчасти истолковать и как эстетизацию прошлого. А потому необходимо верно определить место подобных произведений в жизни братской социалистической страны и наших к ней отношений.

Отдельные виды и жанры изобразительного искусства поразному открывают новое в зависимости от их специфических возможностей: монументальная живопись иначе, чем станковая, а та, в свою очередь, преследует другие цели, чем графика или скульптура; в портрете освещаются иные стороны советской действительности, чем в пейзажной или жанровой живописи. Каждый художник исследует те или иные проблемы — в зависимости от темперамента, от собственных склонностей и личного опыта, по-своему привлекая внимание зрителя.

Совокупность произведений художников ГДР всех поколений дает живую, многогранную картину советской действительности, а также дружбы и сотрудничества между СССР и ГДР. Испытанная временем интернационалистическая традиция нашего изобразительного искусства находит здесь свое органичное продолжение.

И. Г. Меркурова

ВЕРНЕР КЛЕМКЕ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В 1923 г., открывая выставку немецкой книги в Историческом музее, А. В. Луначарский отмечал «совершенно исключительный культ, каким пользуются в Германии некоторые русские писатели» [1]. Начало этому культу было положено на рубеже XIX—XX вв. В 20-е годы нашего столетия русские и советские книги стали достоянием немецкого читателя, вошли в круг творческих интересов немецких художников. Уже на выставке 1923 г. обращали на себя внимание иллюстрации К. Верта к «Пиковой даме» А. С. Пушкина, К. Тильмана — «к «Мертвым душам», уроженца Петербурга Л. Пазетти — к «Ревизору» Н. В. Гоголя (в Мюнхене он получил известность и как театральный художник — в частности, он писал декорации и рисовал эскизы костюмов для балета «Шехерезада» Н. А. Римско-

[1] *Луначарский А. В.* Смычка с немецкой культурой. Речь на открытии выставки немецкой книги.— Известия, 1923, 16.IX.

го-Корсакова). Литографии Пазетти, отличавшиеся меткостью характеристики, трепетностью и воздушностью рисунка, мягкой бархатистостью и мимолетностью, привлекли к себе внимание советской художественной критики 20-х годов. Пропагандистом советской литературы в Веймарской республике стал Джон Хартфильд.

Эти традиции в Германской Демократической Республике продолжили А. Капр, использующий в своем творчестве только типографские средства; ныне покойный И. Хегенбарт с его постоянным интересом к физиономистике, с удивительным пониманием характерного, с любовью к гротескным образам, к буйству юмора, будоражащего фантазию (он иллюстрировал «Историю о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (1962) и «Мертвые души» (1970) Н. В. Гоголя, «Поликушку» Л. Толстого (1963), «Рассказы» М. Горького (1967); изысканный М. Швиммер («Капитанская дочка» А. С. Пушкина (1946), сборник стихотворений В. Маяковского «Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо» (1957) — по своей стилистике рисунки М. Швиммера к этому сборнику близки немецкой революционной графике) и множество других, не столь известных иллюстраторов. В 70-е годы советская литература входит также в станковую графику молодых художников ГДР. В этой связи достаточно назвать хотя бы Карла-Георга Хирша, много и плодотворно работающего над рассказами И. Бабеля, стихами А. Ахматовой.

В ряду этих очень разных художников почетное место принадлежит Вернеру Клемке.

Действительный член Академии искусств Германской Демократической Республики, художник, продолжающий традиции книжного искусства эпохи Возрождения и начала XX в., Клемке рассматривает книгу как целостный организм, требующий от художника владения всеми полиграфическими средствами воплощения его замысла. Работая над книгой, он думает не только об иллюстрациях как о таковых, но и о формате, фактуре и цвете бумаги, форме шрифта, размещении текста на странице, обрезе, брошюровке.

Не случайно многие работы Клемке были отмечены медалями и премиями на международных выставках и ежегодных конкурсах «50 лучших книг года», проводимых в ГДР.

Впервые с творчеством Вернера Клемке советский зритель встретился в 1964 г. на московской выставке немецких художников — действительных членов Академии искусств ГДР. В 1969 г. состоялась персональная выставка работ Клемке в Вологде. В 1973 г. Академия художеств СССР избрала Вернера Клемке своим почетным членом, а в 1974 г. она развернула в своих залах экспозицию произведений, всесторонне познакомившую советского зрителя с творчеством художника — его станковой и прикладной графикой, плакатами, театральными программами и театральными эскизами, книгами и журналами.

Клемке не раз бывал в Советском Союзе. Тесные творческие и дружеские контакты связывают его с советскими графиками, деятелями советской культуры, искусствоведами. Он хорошо знает литературу, искусство и историю нашей страны.

В свою очередь работы Клемке давно привлекают внимание советских художников и историков искусства. Ряд статей, посвященных его творчеству, были опубликованы в советских газетах и журналах, в специальных изданиях [2].

Один художник входит в литературный сюжет и подчиняется его законам, иллюстрируя уже «предписанный текст», другой — противопоставляет толкованию поэта свой собственный оригинальный вариант. Одному равно доступен искрящийся каскад вольнолюбивого острословия Вольтера и величавая поступь стихов Гёте, горький сарказм Салтыкова-Щедрина и пламенное полнозвучие Маяковского; другой, пользуясь принципом избирательности, живет в тесном кругу милых его сердцу образов, в определенном эмоциональном и философском ключе. И тот и другой путь таят в себе свои преимущества и недостатки.

По собственному выражению Клемке, начиная с 1948 г. он «сделал» не один десяток книг. Библиофил и знаток книги в самом широком смысле слова, человек очень образованный, Клемке великолепно улавливает дух эпохи, характер страны, писателя. Он иллюстрирует Лукиана и Петрония, французских просветителей, книги эпохи средневековья и Возрождения, немецкий плутовской роман, произведения немецких романистов, М. Салтыкова-Щедрина и И. Гончарова, В. Маяковского и Л. Леонова, Н. Лескова, В. Короленко и многих других.

Чтобы предстать перед нами во всем великолепии своего таланта, ему нужны произведения, отмеченные буйством мысли и прихотливостью фантазии, нужны острые сюжетные ситуации, характерные герои. Нужна атмосфера озорной народной шутки, юмора и сатиры — легких и жизнеутверждающих, ироничных и скептических, а то и доведенных до трагического гротеска. При этом, художник интеллектуального склада, Клемке является острым наблюдателем увлекательных и драматичных коллизий, умеющим подсмотреть свежую деталь, прочитать текст глазами современного читателя.

---

[2] *Беляева А.* Проблемы развития зарубежного искусства. Л., 1971, вып. 1; Вступительная статья к каталогу выставки произведений В. Клемке (М., 1974); *Верейский О.* Мастер книги.— Творчество, 1974, № 10; *Ганкина Э.* Подтверждение встречи.— В мире книг, 1974, № 9; *Давыдов Т.* Художник, влюбленный в книгу.— Правда, 15.IV.1974; *Ивенский И.* Произведения Клемке в СССР.— Искусство, 1969, № 10; *Либман М.* Вернер Клемке.— Искусство, 1965, № 6; Критерии творчества Вернера Клемке.— Советская культура, 7.V. 1974; *Марченко Е.* Вернер Клемке для детей.— Детская литература, 1974, № 10; *Меркурова И.* Дело жизни Вернера Клемке.— Художник, 1975, № 2; *Пышновская З.* Вернер Клемке.— Иностранная литература, 1970, № 9; и др.

Задача данной статьи: привлечь внимание к одному из аспектов деятельности Клемке — его иллюстрациям к произведениям русской и советской литературы.

В 1949 г. начинающий художник получил свою первую советскую книгу в издательстве «Фольк унд Вельт». То была «Молодая гвардия» А. Фадеева.

Время было трудное, средств не хватало. Книги издавались на плохой бумаге в мягких обложках, чаще всего без иллюстраций. Таким образом, возможности художника были весьма ограничены. Но при наличии вкуса, воображения и полиграфической культуры можно было добиться многого.

Переплет книги «Молодая гвардия» был решен Клемке в трех цветах: белом, красном и черном, ассоциировавшимися с чистотой юношеских помыслов, величием подвига, совершенного молодогвардейцами во имя родины, и безмерностью горя оплакивавших гибель героев. На лицевой стороне переплета имя автора и название книги даны строгими красными литерами. По своей конструкции она напоминает мемориальную доску. Черные буквы, вдавленные в красный коленкор корешка книги, словно выбиты на граните.

Вот и все решение — торжественное и строгое, воплощающее глубокий и емкий образ. Оно — результат внимательного прочтения текста, способности представить значение «Молодой гвардии» — этого памятника, воздвигнутого А. Фадеевым в честь юных патриотов на ее родине. Издание мгновенно разошлось в ГДР, и в 1950 г. вышел его второй вариант.

С тех пор Клемке регулярно работает над книгами русских и советских писателей.

Перед каждым художником книги, иллюстрирующим классическое литературное произведение другой страны, возникает очень трудная задача: не только раскрыть замысел автора и передать неповторимые особенности эпохи и среды, но и точно интерпретировать образы в соответствии со сложившимися устойчивыми представлениями о них и на родине писателя, и на родине иллюстратора, а также выразить свое отношение к произведению и его героям. Клемке с этой задачей, как правило, справляется.

В 1952 г. по заказу издательства «Фольк унд Вельт» он работает над «Очарованным странником» Н. Лескова, пожалуй, одного из самых трудных для иностранца русских писателей. Тому причиной самобытность языка его неистовых в своих страстях героев, необычность ситуаций, драматических коллизий.

Клемке выбирает для этого издания слегка стилизованный под готический шрифт, ассоциирующийся для немецкого читателя со стариной, помещает на фронтисписе гравированный портрет автора, а на суперобложке — эпический образ героя повести Лескова, наделенного большим природным умом, добротой, мудростью, символизирующими народное начало. Характеризуя

своего героя, Клемке наделяет его элементами фольклорности, органически сочетающимися со стилем Н. Лескова.

Первой русской книгой, которую В. Клемке не только оформил, но и снабдил иллюстрациями, стал роман И. Гончарова «Обыкновенная история» (1953).

Виньетки, выполненные в технике гравюры на дереве, располагаются перед началом каждой главы. Они украшают издание, разделяют главы, образуя паузу, и являются своеобразным ключом к ним. Смысловая интонация этих иллюстраций настолько точна, что каждая из них служит обозначением не названных Гончаровым глав: I. «Отъезд»; II. «Встреча с дядюшкой»; III. «Провинциал становится горожанином» и так далее. В зависимости от содержания последующего текста виньетка представляет то сюжетную сценку, то главных действующих лиц, в характеристике которых присутствует едва заметная ирония, соответствующая авторской интонации. Художник следом за писателем пользуется приемом сопоставления. Наивная восторженность Александра противопоставлена рассудочности и самоуверенности Адуева старшего, страсть Юлии Павловны подчеркивается скучающим обликом ее героя. Умело введенные детали интерьера или пейзажа дают представление о месте действия. В поэтическом ключе решена виньетка к главе V — «В саду у Наденьки». Тонко и ненавязчиво художник дает почувствовать приметы времени, страны, социальной принадлежности и взаимоотношений (Александр со стариком Костяковым — часть II, глава IV; Анна Павловна в ожидании сына — часть II, глава VI). В последней особое настроение создает пейзаж — бескрайний, унылый, очень русский, он подчеркивает одиночество старой барыни.

Каждая иллюстрация свидетельствует о бережном отношении к тексту, на что в первую очередь обратит внимание русский читатель. Невольно хочется заметить, что художник говорит без «иностранного акцента».

В технике торцовой гравюры Клемке достигает большого мастерства. Тонкие и легкие штрихи свободно пересекают доску, образуя устойчивую форму предметов. Тональные градации создают игру светотени, воздушную среду. Рисунки хорошо увязаны по массе и стилю с характером шрифта.

На суперобложку Клемке выносит две виньетки, обогащенные цветом и оттого особенно нарядные.

Значительное место в творчестве В. Клемке заняла работа и над произведениями М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» (обложка, 1952), «Господа ташкентцы» (обложка и иллюстрации, 1958), «Сатирические сказки» (обложка, титульный лист и иллюстрации, 1961).

М. Горький сказал однажды, что невозможно понять историю России второй половины XIX в. без помощи Щедрина. Нельзя также, наверное, понять Салтыкова-Щедрина, не зная истории пореформенной России. Гневный обличитель всех этих

бесконечных «генералов Зубатовых», «помпадуров и помпадурш», «чумазых» и «господ ташкентцев», «каплунов» и «пионеров» — деятелей пореформенной бюрократии, писатель широко пользовался языком Эзопа, расшифровывать который не всегда удается и специалисту-филологу.

М. Салтыкова-Щедрина увлекала мечта увидеть однажды свои произведения с иллюстрациями Н. Ге — художника, конгениального ему по силе гнева и активного сострадания к народу, по складу таланта и темпераменту.

В. Клемке — наблюдатель увлекательнейших и драматичнейших коллизий, но не их участник. Обращаясь к «Господам ташкентцам» — необычному по композиции, по образному строю произведению, он должен был проделать очень большую работу, в результате которой сохраняются реалии места и времени, не слишком притом подчеркивающие национальные особенности этой истории. Пожалуй, единственно возможный путь для Клемке — перевести «ташкентство» в категорию социальных пороков, не привязанных к определенной территории.

Книга того же формата, что и «Обыкновенная история» И. Гончарова, выглядит сравнительно с последней тяжеловеснее и монументальнее — уже за счет фактуры, цвета, шрифта. Ее зрительный образ определяет также гравюра суперобложки, решенная в черно-белом и темнозеленом цвете — цвете мундиров российских жандармов. Она дает собирательный образ «ташкентца» — этого «представителя, свободного от наук», преследующего одну единственную цель в жизни — «жрать что бы то ни было, ценою чего бы то ни было» — и ставшего под пером писателя символом политики подавления и ограбления народа. От Клемке потребовалась немалая доля изобретательности, чтобы в одной символической фигуре воплотить основные качества «ташкентства» — неразборчивость в средствах, свирепую алчность, лакейскую угодливость. Эту двуличность он подчеркивает смелой вертикалью, разбивающей фигуру на две половины. Левая — олицетворение алчности. Благодаря добавлению темнозеленого цвета к черному она как бы отступает в тень, на задний план. Правая — олицетворение лакейской угодливости. Эта половина, решенная в черно-белой гамме, выдвигается вперед. Энергичный жест руки, тянущейся к деньгам, подчеркнут тем, что она выходит за поле листа.

Введению предпослан двуглавый орел, под сенью которого процветают «ташкентцы». В тексте иллюстрации располагаются в начале каждой главы и на полосах среди текста. Книга набрана плотным жирным шрифтом, строки тесные, с этим решением хорошо сочетаются рисунки, выполненные в технике процарапывания, дающей Клемке возможность создать ощущение напряженного драматизма.

Для Щедрина «ташкентец» не отделим от среды, его вскормившей, от ее нравов (книга имеет подзаголовок «картины нравов»). Последующие четыре главы, названные «параллеля-

ми», представляют собой мастерски написанные очерки дворянской среды, взращивающей различные типы «ташкентцев». К этим главам, кроме начальных иллюстраций, Клемке дает и цельностраничные. Однако главную роль продолжают играть виньетки. «Параллель первая» открывается портретом Ольги Павловны — лицемерной куколки, по словам Щедрина, «вскормленной в патентованном аристократическом садке». Сатирический характер этого образа художник подчеркнул одной деталью: хищными пальцами с острыми коготками.

Отношение Клемке к своим персонажам неоднозначно, как и отношение к ним Щедрина. От сатирической характеристики действующих лиц «Первой параллели» он переходит к мрачному сарказму для воплощения образов «Второй параллели». Ее главный «герой» — дворянский недоросль, прозванный «палачом», из которого папенькина система воспитания выбила все человеческое. Непременным атрибутом каждой иллюстрации в этой главе является нагайка — символ власти папаши-исправника и стоящей за ним царской власти. Можно сказать, что для иллюстрации Клемке не жалеет черной краски — в прямом и переносном смысле. Самая выразительная и драматичная иллюстрация — заключительная. Кажется, что она вобрала в себя всю горечь повествования. Избитый отцом «палач» прячется от людей, как затравленный зверь. Густые тени на почти черном фоне стены скрывают мрачный силуэт его фигуры, а над ним, в верхней части рисунка, на белом фоне стены — опять нагайка как символ прошлой жизни Максима и его будущих «подвигов».

В главе «Третья параллель» писатель выводит благонамеренное и нерассуждающее чиновничество — винтики бюрократической машины. Сами по себе они не злые люди, но озабоченные только собственным благополучием. Для них Клемке находит иные краски. Пятно и густой штрих уступают место гибкой линии, общий тон становится светлее. Сатира уступает место юмору и характеристике «ташкентца-обывателя». Очень любопытна гравюра, изображающая Нагорнова с сыном: маленькая фигурка включена в силуэт большой, лицо малыша — копия папенькиного, а его курточка — подобие мундира, чем подчеркивается нерасторжимость и преемственность «ташкентства».

В последней главе обращает внимание иллюстрация, изображающая хапугу и взяточника Менандра Велентьева. Мы видим его как бы глазами сына — в замочную скважину. Яркий свет падает на стол с банкнотами и столбиками монет, над которыми в молитвенном жесте сложены руки. Лицо чуть выделяется на черном фоне и, как раскаленный уголек, сверкает алчностью глаз.

Работе Клемке над «Господами ташкентцами» не откажешь ни в серьезности, ни в таланте, но, переведенные на общеевропейский язык, образы Щедрина потеряли в емкости и сложности.

В. Клемке ближе остросатирические сказки М. Салтыкова-Щедрина. Они позволили продемонстрировать воочию его неистощимый юмор, претворенный в образы, отмеченные артистизмом и непосредственностью, единством стиля и содержания.

Книгу сказок художник сделал очень нарядной, изящного удлиненного формата глянцевый переплет с двух сторон украшен многоцветными гравюрами — это иллюстрации из текста (только там они черно-белые) к самым известным сказкам: «Карась-идеалист», «Медведь-воевода», с противоположной стороны — «Верный Трезор» и «Обманщик-газетчик».

Текст на странице располагается тонкой полосой, буквы шрифта имеют вытянутую форму. Шрифт — легкий, четкий. Разреженность строк, узкая лента текста и широкие поля облегчают чтение. Начало каждой сказки отмечено черно-белой иллюстрацией, отделенной от текста красной линией шрифта. Это подарочное издание, рассчитанное и на широкого читателя, и на библиофила.

И сами иллюстрации решаются по-другому, чем в предыдущей работе. Содержание сказок интерпретируется свободнее: конкретный сатирический образ «героя» в одной сказке, в другой — сменяется мотивом, передающим настроение.

Например, «Медведь на воеводстве»: если эту иллюстрацию вычленить из книги, то и тогда бы возникла ассоциация со щедринской сказкой: оскаленная медвежья морда, генеральский мундир, сабля в лапе. Скупые точные детали: еловые веточки на черном фоне — «лес», где происходит действие. Условность и конкретность сосуществуют в гармоничном равновесии.

Сказку «Обманщик-газетчик» открывает изображение злонамеренного профессионального лжеца на фоне газетного листа. Художник утрирует образ: вытянутый, как бы что-то вынюхивающий нос, растянутый в язвительной усмешке рот, втянутая в плечи голова и указующий перст. Штрих четко фиксирует форму, подчеркивая в ней лишь самое главное.

К числу лучших иллюстраций в этой книге можно отнести также «Верного Трезора». Этот персонаж Щедрина, олицетворяющий холуйство, Клемке одел в чиновничий костюм. Низко склонив голову, Трезор метет бородой, вылизывает языком землю, выражая рабскую покорность хозяйской воле. Иллюстрация очень тонко и красиво выполнена: черное пятно фигуры, белые пятна воротничка и манжет четко вырисовываются на черном поле, испещренном вертикалями белых штрихов.

Силуэт, штрих, пятно, тоновое звучание — все эти средства всегда разнообразны у Клемке.

В иллюстрациях к «Самоотверженному зайцу», «Здравомыслящему зайцу» художник не столько интерпретирует сюжетную линию или образы персонажей, сколько стремится передать общее настроение сказки, умело используя пейзажные мотивы.

Удачна иллюстрация к сказке «Карась-идеалист». Клемке не очеловечивает образы главных действующих лиц. Действенность



В. Клемке. Иллюстрация к сказке Салтыкова-Щедрина «Карась-идеалист». 1961 г.

сатирического решения достигается резким противопоставлением хищной свирепой щуки жирному карасю.

Эти иллюстрации, неразрывно связанные с общим художественно-пластическим замыслом, с характером оформления книги, как бы требуют соответствующего сотворчества читателя: каждый может мысленно прибавить, дополнить, расцветить их деталями — в зависимости от глубины восприятия щедринской сатиры, житейского опыта, воображения.

Не случайно в художественном оформлении «Сказок» Щедрина, как и его «Господ ташкентцев», Клемке избегает «русификации», тем самым подчеркивая общечеловеческую сущность их содержания. В данном случае такой прием «работает» на художника и читателя.

Иллюстрации Клемке к «Сказкам» Щедрина выполнены в технике процарапывания, особенно хорошо сочетающейся со структурой страницы, шрифтом и всеми конструктивными элементами книги. Эту традицию он воспринял из богатейшего опыта книжного искусства Германии, начиная с эпохи Возрождения и кончая традициями начала XX в.

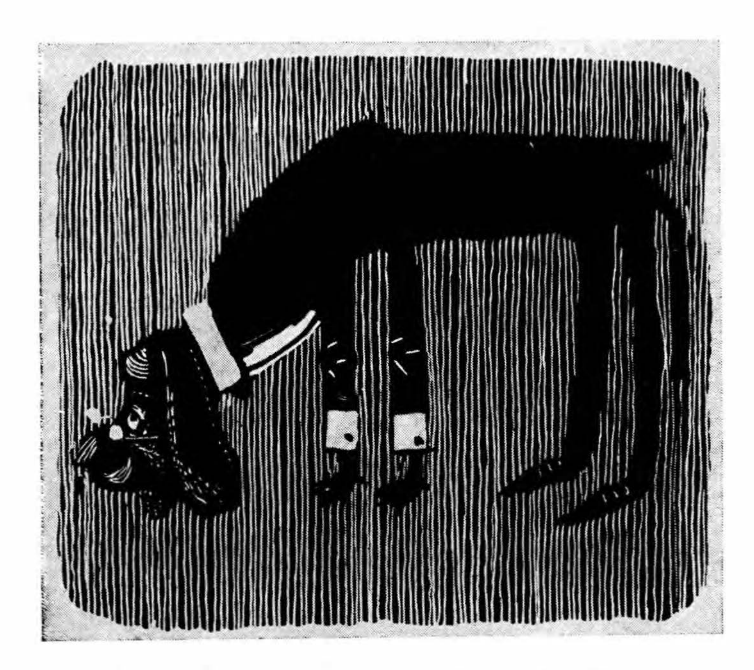
Международным признанием пользуются сегодня работы художников ГДР в области книжного искусства — идет ли речь о культуре оформления, понимания специфики книжного дела или о единстве художественного замысла и его полиграфического

воплощения, образной глубине иллюстраций. Тем не менее искусство книги в ГДР никогда не развивалось изолированно. В 50—60-е годы оно интенсивно впитывает опыт полиграфического искусства Западной Европы, социалистических стран и в первую очередь Советского Союза.

Большую известность приобретают работы Д. Шмаринова, Е. Кибрика, Кукрыниксов, О. Верейского, А. Гончарова и многих других. В 1960 г. известный советский мастер книги С. Б. Телингатер первым из иностранцев был удостоен премии имени Иоганна Гутенберга, учрежденной в ГДР. Завязываются тесные творческие и дружеские контакты между художниками ГДР и Советского Союза.

В этот период выходят в свет лучшие произведения В. Фаворского: иллюстрации к стихотворениям Роберта Бернса, сонетам Шекспира, «Маленьким трагедиям» и «Борису Годунову» Пушкина, «Слову о полку Игореве» и др. Имя Фаворского становится популярным в ГДР. Многие художники и любители искусства коллекционируют его книги и гравюры. В практике Фаворского Клемке находит близкого по духу художника. Это не означает заимствования или копирования, Клемке всегда в высшей степени самостоятелен; их объединяет общность решения некоторых принципиальных вопросов: оформления книги как самостоятельного художественного произведения, подчиняющегося определенным законам конструирования, соотношения иллюстрации и шрифта, объединяет любовь к технике гравюры на дереве. Особенно заметно влияние Фаворского на Клемке в вопросах пространственного построения листа. Например, некоторые иллюстрации к «Приключениям Ходжи Насреддина» Леонида Соловьева напоминают самаркандский цикл гравюр Фаворского. Эта книга была отмечена среди лучших книг 1959 г. и достойным образом пополнила библиотеку плутовских романов, иллюстрированных Клемке.

На суперобложке яркими пятнами расцветают краски Востока: малиновые, желтые, синие, зеленые. Главные герои и их взаимоотношения охарактеризованы сценкой: Насреддин и Гюльджан едут на спине жадного богача. Характеристика персонажей подчеркнуто прямолинейна: хитроумный Насреддин, нежная и веселая девушка, алчный купец. Изображение обрамляется изящно стилизованным восточным орнаментом. В книге 41 черно-белая иллюстрация в технике процарапывания. Помещенные на шмуцтитулах, отделяющих главы друг от друга, они словно вторят неторопливому ритму повествования. Невозможно выделить ни одной иллюстрации — они все равноценны. Неистощимое разнообразие вариантов предлагает художник: портрет героя или сюжетная сценка, однофигурная или многофигурная, обогащенная деталями или лапидарная и скупая,— главное — они неизменно точны, остроумны, прекрасно соответствуют тонкой поэтической стилистике Леонида Соловьева.



В. Клемке. Иллюстрация к сказке Салтыкова-Щедрина «Карась-идеалист». 1961 г.

В книге широко варьируется цвет суперобложки, но уже заметно ослабленный: болотно-зеленый орнамент сопровождает иллюстрации, красным цветом набраны названия глав, легкий шрифт и рисунки словно составляют единый узор.

Иллюстрации по своему решению декоративны, каждая из них призвана раскрыть сюжет главы. Нескончаемая вереница образов проходит перед глазами читателя, Клемке не щадит жадных, завистливых и злых богачей: плешивые, носатые, горбатые, пузатые и тощие — всегда смешные и уродливые, они являются олицетворением зла, с которым борется Насреддин. Главный герой — «умом неслыханный плут, сердцем — чистый праведник» — очень напоминает Тиля Уленшпигеля (книга об Уленшпигеле была сделана Клемке в 1955 г.). Это не случайно. В образах и поступках этих народных героев много общего, только одного породил средневековый Запад, а другого — средневековый Восток. И тут и там большой природный ум, жизнелюбие, ненависть к злу и несправедливости, предприимчивость, готовность защищать слабого. Они — носители «деятельного добра», любящие приключения и риск.

Для тех немецких читателей, кто знает книгу Клемке «Тиль Уленшпигель», уже внешнее сходство героев роднит их и вызывает определенный ряд ассоциаций. Можно сказать, что и в

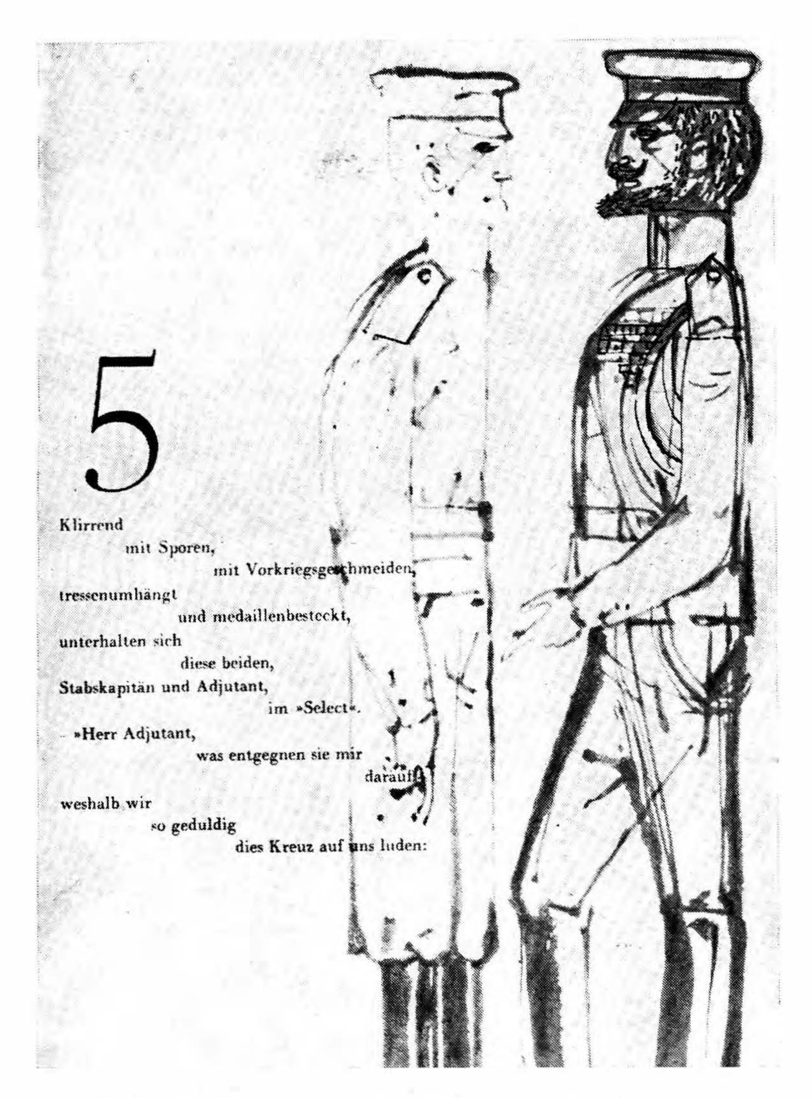
этом случае мы встречаем еще один своеобразный прием «перевода» русской книги на немецкий язык.

Мы рассмотрели несколько русских книг, представляющих разные литературные жанры — классический роман, сатиру, плутовской роман,— остановивших на себе внимание В. Клемке. Они были давно и хорошо «освоены» художником, много работавшим над аналогичной немецкой и переводной книгой. Идти по целине ему пришлось, обратившись к поэме В. Маяковского «Хорошо» (1957), разрушившей в свое время окаменелые поэтические догмы и представления. Метафоричная, написанная очень емкими и лапидарными фразами, она требует и новаторского визуального решения. Нужно было почувствовать атмосферу 20-х годов, чтобы художественно убедительно передать революционный пафос поэмы, ее публицистичность, глубокий лиризм и драматическую напряженность. Если иллюстрации к названным выше книгам были выполнены в определенном ключе, то тут художник демонстрирует удивительное разнообразие манеры, подчиненной решению той или иной задачи.

Революционная стихия тех лет оживает в образах России, скупых и лаконичных пейзажах Петрограда и Москвы. На снежной белой равнине разворота разметаны фигурки, собирающиеся в группы и устремляющиеся на сигнал «Авроры» к Зимнему. Текст расположен на левой странице, на правой — глашатай, призывающий к борьбе, повернутый лицом к массе восставших. Он нарисован несколькими динамическими взмахами кисти, в упрощенно-плакатной манере. Революционный пафос образа делает его символом восставших масс. Подобный прием Клемке использует в иллюстрации к заключительным строкам десятой части, где мальчик спрашивает прохожего о смысле происходящих событий. Образ прохожего Клемке опустил, взор мальчика (изображенного обстоятельно, со всеми особенностями, присущими его возрасту,— осанка, манера держаться, носить свой костюм) упирается в строки текста, и таким образом содержание и изображение приобретает неразрывную слитность.

Однако художник не забывает и других примет времени: мужчину с двумя морковками — его скудным пайком, женщину, возвращающуюся домой с трудно доставшейся ей солью, человека, тянущего санки с дровами, поэта у «буржуйки». Чтобы придать иллюстрациям достоверность документа, Клемке использует рисунки Маяковского, выпущенные им для окон РОСТА, обращается к ленинским портретам Н. И. Альтмана, вводит газетный растр, советский плакат, стилизует свои рисунки под советскую агитационно-пропагандистскую графику первых лет Октября. Ее влияние ощущается в беспощадных по своей правдивости портретах Керенского, Врангеля, Юденича.

Поэма В. Маяковского «Хорошо» вышла в ГДР к сороковой годовщине Великой Октябрьской революции, и художник, естественно, искал для нее монументальную форму. Отсюда — формат альбома, суперобложка, построенная на соотношении



5

Klirrend
mit Sporen,
mit Vorkriegsgeschmeiden,
tressenumhängt
und medaillenbesteckt,
unterhalten sich
diese beiden,
Stabskapitän und Adjutant,
im »Select«.
– »Herr Adjutant,
was entgegnen sie mir
darauf,
weshalb wir
so geduldig
dies Kreuz auf uns luden:

В. Клемке. Страница из книги В. Маяковского «Хорошо!», изданной в Берлине. 1957 г.

красного, черного и белого (красный цвет и в тексте подчеркивает мажорное звучание поэмы), со строгим шрифтом названия, серпом и молотом, колосьями в их символическом звучании.

Строгий четкий шрифт текста марширует колонкой-лесенкой по снежно-белому полю листа. Части поэмы отделяются друг от друга крупными динамично нарисованными цифрами.

Иллюстрации в тексте размещены свободно: на полях, в начале и в конце страницы, занимают всю поверхность листа, служат фоном, на котором печатаются строчки текста. Выпол-

нены они в различных техниках и в разных манерах; контурный рисунок или силуэт, детально проработанный или эскизный, как пометка на полях.

Книга открывается портретом Владимира Ильича Ленина, являющимся, при всей увязанности его с общим решением книги, самостоятельным произведением. Это один из лучших образов Ленина, созданных художниками ГДР,— выражение его мудрости, одухотворенности, внутренней энергии, действенного гуманизма. Клемке привносит в образ и чисто личные качества — доброту, чувство юмора, не нарушающие его обобщенность.

Маяковский закончил поэму гимном социалистическому отечеству. Клемке воплотил этот гимн в светлых прекрасных образах комсомолки, красноармейца и крестьянина, олицетворяющих собой будущее, создал образы, исполненные лиризма.

В результате немецкий читатель воспринимает содержание книги не только через текст, но и через ее художественное оформление, зримо соприкасаясь с суровой и героической эпохой революции, ее битвами и буднями, с народом, совершившим величайший исторический переворот, и его вождем и трибуном — Владимиром Ильичем Лениным.

А. М. Кантор

АМСТЕРДАМСКАЯ ВСТРЕЧА

В истории художественных связей советского и немецкого народов много интереснейших страниц. Особенно волнуют те эпизоды, которые относятся к мрачным годам гитлеровского режима, тем более к военному времени. Казалось, для общения художников, столь привычного и необходимого до 1933 г., в условиях войны не осталось никаких возможностей, как будто топором были обрублены дружба, взаимное доверие и восхищение, связывавшие советских художников с Кольвиц и Цилле, Барлахом и Нагелем, Гросом и Диксом. Но духовная близость оказывается порой сильнее насилия, ненависти и смерти. Особенно важно то значение, которое имели творческие контакты советских и немецких художников для последующего развития искусства, в том числе искусства Германской Демократической Республики.

В 1968 г., будучи в Берлине, я задал известному графику ГДР, профессору Вернеру Клемке вопрос, что побудило его впервые заняться иллюстрированием детских книг. Ответ Вернера Клемке меня поразил и неожиданно открыл новые страницы из истории международных художественных связей. В 1941 г. двадцатичетырехлетний солдат вермахта Клемке был в Амстердаме. До войны он уже работал как художник, ока-

завшись в Амстердаме, стал усердным посетителем музеев. Особенно часто он бывал в Стеделейк мюсеуме — Муниципальном музее, основном музее нового искусства в Голландии. Однажды он оказался там в комнате с покрашенными белым лаком шкафами, где хранились ценные печатные издания.

Одна из сотрудниц музея решилась показать немецкому солдату маленькие книжки, напоминавшие ученические тетради. Это были советские книги для детей. Они стоили копейки, но их делали лучшие художники. Впечатление было колоссальным. Клемке не представлял, что столь многого можно достичь в детской книге. Он дал себе обещание последовать увиденному примеру, и, скажем прямо, в то время трудно было предположить, что эта благородная мечта сможет когда-либо осуществиться. Тем не менее она, как известно, осуществилась самым блистательным образом. Действительный член Академии искусств ГДР, почетный член Академии художеств СССР, лауреат Национальных премий ГДР, премии Общества германо-советской дружбы профессор Вернер Клемке известен всему миру как один из своеобразнейших и всесторонних мастеров графики, с равным блеском работающий в газете, журнале и книге. Его иллюстрации к книгам В. Маяковского и братьев Гримм, Бертольта Брехта и Леонида Соловьева и многих других достаточно широко известны, и здесь нет нужды их описывать. Достаточно сказать, что его детские книги — «Бык Фердинанд», «Кристина с ласточками» — пользуются особенно большой популярностью.

Рассказ Клемке вызвал, однако, новые вопросы. Понятно, что поступок молодой сотрудницы музея мог бы иметь для нее роковые последствия даже из-за простой неосторожности солдата. Очевидно, она сочла возможным довериться В. Клемке, проявив незаурядную смелость. Вспомним, что в феврале 1941 г. вспыхнула знаменитая забастовка амстердамских докеров, и атмосфера была накалена. Кто же была эта женщина? Клемке не знал этого и сам хотел узнать имя человека, сыгравшего такую важную роль в его судьбе художника. Поэтому я попросил нидерландского искусствоведа и художественного критика, коммунистку Матильду Виссер помочь в поисках.

М. Виссер обратилась к известному нидерландскому музейному деятелю и исследователю современного искусства Виллу Сандбергу, бывшему в 1941 г. директором Муниципального музея, а в 1943 г. перешедшему на нелегальное положение, чтобы принять активное участие в движении Сопротивления. «У нас было хорошее собрание редких книг,— писал Вилл Сандберг Матильде Виссер,— и, не являясь библиофилом, я понимал ценность ряда книг как произведений иллюстрационного и типографского искусства, особенно дешевых книг. У нас были такие русские книги (прежде всего с иллюстрациями Лебедева), которые были доверены Пауле Аугустин, с энтузиазмом относившейся к ним».

М. Виссер обратилась к П. Аугустин, приемной дочери Вилла Сандберга, также перешедшей в 1943 г. на нелегальное положение и участвовавшей в движении Сопротивления. Паула Аугустин была счастлива узнать, какую роль она сыграла в судьбе большого художника. Именно она была хранительницей книг, приобретенных Муниципальным музеем еще в 1929 г. История появления советских книг в Муниципальном музее была опубликована в прессе ГДР и Нидерландов [1]. Оставалось узнать, какие именно книги были в музее.

К счастью, был издан каталог выставки, с которой были произведены закупки: «Общество Нидерланды — Новая Россия. Графика и искусство книги из Советского Союза. Выставка, Муниципальный музей. Амстердам, 21 апреля — 13 мая 1929 г.» [2] Из предисловия к каталогу, написанному К. С. Кравченко, стало известно, что эта выставка, как и выставки в Лейпциге, Кёльне, Лондоне, Афинах, была организована ВОКСом. К. С. Кравченко участвовала в отборе произведений для нее.

Станковая графика была представлена работами членов ряда объединений: «Четыре искусства» (Л. А. Бруни, И. С. Ефимов, А. И. Кравченко, П. В. Митурич, В. А. Фаворский), «Октябрь» (А. А. Дейнека), «Рост» (С. А. Чуйков), Общество московских художников (С. В. Герасимов, М. С. Родионов, А. В. Фонвизин), «Жар-цвет» (К. Ф. Богаевский, Н. И. Пискарев), Общество художников-станковистов (А. Д. Гончаров, Н. Н. Купреянов, Ю. И. Пименов, Д. П. Штеренберг), Ассоциация художников революционной России (И. Н. Павлов, П. П. Соколов-Скаля), а также работами Г. С. Верейского, Б. М. Кустодиева, Д. И. Митрохина. А. П. Остроумовой-Лебедевой, А. Ф. Пахомова — это далеко не все имена. Были также разделы украинской и белорусской графики.

Не менее представителен был также раздел детской книги, вызвавший такие сильные чувства у молодого Вернера Клемке. Здесь книги В. В. Лебедева, о котором упоминает Вилл Сандберг («О глупом мышонке», «Багаж», «Азбука», «Слоненок», «Цирк» — все классические работы!), «Маугли» В. А. Ватагина, «Первое мая» Дейнеки, «Детям о Ленине» Кустодиева, Народные песенки» В. М. Конашевича, «Лето» Пахомова, «Почта» М. М. Цехановского, «Республика Шкид» Н. А. Тырсы.

Даже простое перечисление этих замечательных книг показывает, какой большой силой была советская культура. И эта сила продолжала действовать даже в самые тяжелые времена, когда немецкий народ был отделен от советского глухой стеной фашизма и войны.

---

[1] *Vogel U.* Amsterdamer Begegnung.— Für dich. 1969, № 23; De ontdecking van een vreemde soldaat in het «Stedeligk».— Algemeen Handelsblaad. 18.VI 1969.

[2] Genootschap Nederland Nieuw Rusland. Grafiek en boekkunst uit de Sovjet-Unie. Tentoonstelling Stedelijk museum Amsterdam, 21.IV—13.V 1929.

А. Капр

ВОСПОМИНАНИЯ О С. Б. ТЕЛИНГАТЕРЕ

Еще будучи учеником наборщика и студентом, я с интересом следил за развитием советского искусства книги. В 1951 г., став руководителем класса книги и шрифта в Лейпцигском институте, я старался регулярно знакомиться с последними новинками советской книжной культуры. На одной из выставок советского книжного искусства, организованной в институте Обществом германо-советской дружбы, мы увидели работы известных граверов по дереву В. А. Фаворского и А. И. Кравченко и многих других иллюстраторов. При этом мне показалось, что искусство шрифта и полиграфическое искусство отстают сравнительно с иллюстрацией. У меня даже сложилось впечатление, что к искусству шрифта и полиграфическому искусству советские художники серьезно не относились; как художественная форма они не были ими признаны. Мне это было непонятно, так как при всей любви к художественной иллюстрации шрифт и полиграфия оставались для меня первоосновой красоты книги. На выставках и в книжных магазинах Москвы и Ленинграда я перелистал много книг и встретил в них такие имена, как С. Б. Телингатер, В. В. Лазурский и несколько позднее — Пауль Лухтайн и Вилли Тоотс. Эти и многие коллеги давно стали моими близкими друзьями.

В 1956 г. в Москве я впервые встретился с Соломоном Бенедиктовичем Телингатером. Как человек он произвел на меня сильное впечатление своим спокойным, открытым характером, большими познаниями и мастерством, своими здравыми суждениями об искусстве. Споры с ним были всегда в высшей степени интересны и плодотворны. Он был полон творческих идей и постоянно стремился к тому, чтобы понять те или иные проблемы в их взаимосвязи, взвешивая все «за» и «против». Вскоре я узнал, несмотря на его скромность, что он был зачинщиком или инициатором многих мероприятий, положительно сказавшихся в последние годы на советском книжном и полиграфическом искусстве.

Из наших частых встреч и свиданий в Советском Союзе, на конференциях в социалистических странах или в Лейпциге мне особенно запомнилось наше посещение мемориальных музеев Гёте и Шиллера в Веймаре. С. Б. был хорошим знатоком классической немецкой литературы, и, увидав в витрине автографы Гёте и Шиллера, он не только восхищался их написанием, но и мог декламировать стихи по-немецки. В веймарском парке он впервые поделился со мной своими мыслями о возможности унификации русского и латинского шрифта. Еще будучи студентом ВХУТЕМАСа, он был одержим этой идеей и как знаток языков и разных видов шрифта считал,

что унификацию последнего реализовать проще, чем унификацию языков (пример неудавшейся унификации языков — эсперанто). Я считаю эти его мысли особенно значительными, хотя они превосходят сегодняшние возможности. Но С. Б. смотрел далеко в будущее.

Мы встречались чаще в Москве, чем в ГДР. Особенно дороги были мне часы, проведенные с ним в его небольшой мастерской над Москвой-рекой, напротив парка им. Горького. Здесь я увидел многие типографские опыты его юности, работы, которые восходят ко времени непосредственного знакомства с Маяковским и Максимом Горьким, Лисицким, Родченко и Эйзенштейном. Телингатер с 1926 г. входил в группу «Октябрь», к которой принадлежали также художники А. Дейнека, Диего Ривера, художник-плакатист Димитрий Моор, архитекторы Гинзбург и братья Веснины и в качестве теоретика — Альфред Курелла, а также многие другие. В отличие от конструктивистов, члены группы «Октябрь», используя различные формы совместной работы, стремились непосредственно сотрудничать с рабочим классом. В то время как Эль Лисицкий, подобно архитектору, компоновал свои типографские эскизы в чертежной мастерской и затем отдавал их в наборный цех для исполнения, С. Б. Телингатер работал и экспериментировал с типографским материалом в наборных цехах. Несмотря на это отличие, он был другом Лисицкого и продолжателем его идей, в известном смысле — борцом за новое типографское искусство, как Ян Чихольд на Западе, также шедший от Лисицкого с его типографскими интонациями языка и визуализацией текста.

Первые работы Телингатера, приблизительно до 1932 г., соответствуют периоду «бури и натиска» революционных лет. Я видел фотографии и фотомонтажи, обладающие высокими художественными достоинствами и убедительностью документа. В этих работах нашла свое выражение мощь революции: чистота помыслов дала полиграфическому образу величие и силу. Тут, в мастерской Телингатера, над Москвой, мне стало ясно, что Баухауз Веймара и Дессау был в высокой степени обязан идеям молодого Советского государства, творческим воззрениям Лисицкого и московских архитекторов того времени.

У себя дома Телингатер показал мне наиболее интересные из сделанных им книг. Он работал вместе с ведущими иллюстраторами — Кукрыниксами, Д. Шмариновым, Е. Кибриком, В. Горяевым. Эти иллюстраторы знали, что их произведения в хороших руках, он обращал внимание на связь шрифта с иллюстрацией, на характер литературного произведения, рассматривая книгу как произведение, призванное достойно представлять советское книжное искусство. Он был архитектором полиграфических литер и был известен наборщикам больших типографий точно так же, как и издательским работникам. Книги Телингатера олицетворяют собой важный этап в исто-

рии советской книги с ее особыми проблемами и успехами. Они тесно связаны с пятилетними планами и политическими задачами, вставшими перед страной после победы над фашизмом. После застоя, обусловленного прежде всего войной, примерно с середины 50-х годов качество советских книг вновь поднялось, и снова книги Телингатера были отмечены стремлением к более высокому уровню полиграфического искусства. Подобно Яну Чихольду, перешедшему в регионе латинского алфавита от «новой полиграфии» к классической, С. Б. Телингатер, отказавшись от конструктивизма 20-х годов и обратившись к древнерусскому книжному искусству, хотел лучшее из национального и классического наследия перенести в современное искусство книги.

Типографские литеры Телингатера — одна из вершин советского шрифтового искусства. Этот шрифт своими гармоническими пропорциями обязан ширококонечному перу и рисунку, созданному этим пером. Телингатер понимал тесную связь между рукописной и печатной буквой. Он был не только хорошим знатоком истории кириллицы, но и хорошим каллиграфом. Охотнее всего он писал очень остроконечным пером, которое держал между указательным и средним пальцами плашмя, и легким нажимом пера мог достичь чрезвычайного усиления линии. Не раз С. Б. демонстрировал эту технику письма моим студентам. Овладеть ею было нетрудно. Вначале я считал ее его собственным изобретением, но однажды в рукописном отделе Ленинской библиотеки он показал мне превосходные рукописные книги XVII и XVIII вв., выполненные такими же буквами. Он задумал издать эти маленькие шедевры в факсимильном воспроизведении (осуществить эти планы Теленгатера было бы благодарной задачей и ныне).

Особой любовью Телингатера пользовалась молодежь. В последние годы жизни у него была возможность познакомить нескольких молодых мастеров советского шрифта и книжного искусства со своими эстетическими взглядами. Очень бережно, с сознанием ответственности стремился он привить московским художникам шрифта и книги вкус к творческим поискам. На Международной выставке книжного искусства, состоявшейся в Лейпциге в мае 1977 г., я с удовольствием констатировал, что эта работа Телингатера приносит богатые плоды.

Во время нашей последней встречи глубокое впечатление произвела на меня манера С. Б. работать. Вместе с другими коллегами из социалистических стран я работал под его руководством в жюри конкурса на лучшую книгу, посвященного 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Много дней подряд встречались мы с С. Б. в большом выставочном зале Сокольнического парка; С. Б. постоянно приходил первым и уходил последним. Он выполнял поставленные перед ним задачи с чувством большой ответственности. По словам С. Б. примером для него были В. И. Ленин и И. Гутенберг. Превосходные книги

должны были служить общественному прогрессу, их форма должна была соответствовать содержанию, отличаясь высоким уровнем набора, печати и оформления в целом. Этими критериями и определялась работа Телингатера. Он хотел дать в руки широкому кругу советских читателей книги, сделанные на высоком художественном и техническом уровне.

И. Я. Конторович, Н. М. Трубникова

СОТРУДНИЧЕСТВО СССР И ГДР В ИССЛЕДОВАНИИ ПРОБЛЕМЫ АРХИТЕКТУРНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЖИЛОЙ ЗАСТРОЙКИ ГОРОДОВ

Сотрудничество между Центральным научно-исследовательским и проектным институтом градостроительства Госгражданстроя при Госстрое СССР и Институтом градостроительства и архитектуры Академии строительства ГДР началось в 1967 г.

На первом этапе (1967—1970) сотрудничества основной целью было выявление возможных путей совершенствования планировочной структуры, функциональной и пространственной организации жилой застройки городов в условиях социального и научно-технического прогресса. Оба института параллельно проводили исследования по целому кругу вопросов.

Совместная работа позволила подвести некоторые итоги в разработке теории и практики массовой застройки в СССР и ГДР, сформулировать главные направления ее развития, наметить проблемы, требующие дальнейшего исследования.

Результатом сотрудничества явилось издание в СССР и ГДР на русском и немецком языках совместного сборника статей, за которым последовали сборники, выпущенные в обеих странах независимо друг от друга (1, 2, 3, 4) [1]. Все они содержат описание совместных исследований и осуществленного на их основе жилищного строительства двух государств.

В этих сборниках рассматриваются принципы социалистического градостроительства и пути их осуществления, определяемые спецификой стран и задачами народно-хозяйственных планов СССР и ГДР. На первом этапе сотрудничества были определены сопоставимые для обеих стран понятия и термины, принятые к употреблению в совместных исследованиях и включенные в виде приложения в первый совместный сборник (1, 2).

---

[1] Здесь и далее цифры в скобках означают номер соответствующего издания как отдельных, так и совместных сборников по списку, приведенному в конце статьи.

Поскольку содержание перечисленных выше сборников полностью охватывает круг проблем, касающихся формирования жилой застройки обеих стран, авторы считают целесообразным построить статью на материалах этих сборников.

Первый период двустороннего сотрудничества наряду с научно-исследовательским несет в себе также аспект познавательный — специалисты обеих сторон обменивались информацией в области градостроительной науки и ее практики.

Обращаясь сегодня к идеям, концепциям, предположениям, высказывавшимся в процессе бесед и дискуссии, к задачам, сформулированным в то время, нельзя не отметить значительных достижений.

Так, в ГДР была поставлена задача — к 20-й годовщине республики разработать проекты центров крупных городов, начать их строительство и в 1970—1975 гг. многие из них завершить. Сегодня мы видим сформировавшиеся центры Берлина, Дрездена и других городов.

Бывший тогда главным архитектором института градостроительства и архитектуры Германской академии строительства (ГАС) проф. Хензельманн в беседе с советскими специалистами говорил о том, что человечество всегда вкладывало в архитектурные произведения все знания и таланты (от дольмена до купола собора св. Петра в Риме), а потому и сегодня мы не имеем права строить хуже, чем можем. Индустриальные методы тоже обладают неограниченными возможностями. Неизбежное вначале однообразие должно смениться разнообразием. Не должно быть противоречий между массовыми и уникальными зданиями. Элементы, из которых создается массовая застройка, могут быть использованы для уникальных сооружений. Будущее архитектуры в индустриальном строительстве.

Можно привести немало примеров из практики СССР и ГДР, подтверждающих справедливость этой позиции, разделяемой градостроителями обеих стран.

В Дрезденском техническом университете во время беседы с проф. Функом были затронуты проблемы, связанные с формированием Архитектуры (с большой буквы). Специалисты СССР и ГДР солидаризировались в том, что важнейшим является вопрос о масштабе архитектуры и ее соразмерности с человеком. Профессор Функ говорил также об осторожности при определении высоты зданий. Нами управляет развитие техники, причем чем выше ее уровень, тем выше этажность сооружений. Масштабность двух- или трехэтажных домов достигается обычными средствами, масштабность многоэтажных зданий требует фантазии. Чтобы люди чувствовали себя в городе хорошо, нельзя повсеместно строить очень высокие здания. Озеленение, соответствующее четырехэтажной застройке, не в состоянии выполнять свою роль при повышенной этажности. Что касается плотности застройки, ее можно добиться и при малой этажности.

По мнению проф. Функа, масштаб небольших зданий приятнее для человека, особенно для детей; многоэтажный дом пришел к нам из Америки, его отец — капитализм, а мать — спекуляция землей; многоэтажную застройку нельзя распространять всюду — она целесообразна только в больших городах.

Сегодня на повестке дня — исследование вопросов целесообразности и экономической эффективности плотно-низкой застройки в градостроительстве. На решение этой проблемы направляются усилия специалистов ведущих научно-исследовательских коллективов СССР.

Обмен информацией и исследования, проведенные на первом этапе сотрудничества, послужили основой для дальнейшего развития научных разработок (включая экспериментальное проектирование). В частности, речь идет о фиксации в научных изданиях и проектных предложениях представлений о художественных проблемах жилой застройки, сформулированных в процессе двусторонних дискуссий.

Успешное завершение работ первого этапа явилось основанием для продолжения сотрудничества в 1971—1975 гг. На повестку дня была поставлена задача разработки научных основ оздоровления внешней среды в жилой застройке городов[2].

Под оздоровлением внешней среды понимается не только достижение санитарно-гигиенического оптимума во всех зонах жилого района, но и совершенствование пространственной организации застройки, инженерных и транспортных систем, экономических показателей, отражение в градостроительных решениях прогрессивных социологических предпосылок и новых тенденций в формировании жилища. Перманентный процесс оздоровления селитебных территорий в одинаковой степени реализуется в строительстве новых жилых районов и в комплексной реконструкции существующих путем модернизации опорного жилого и общественного фондов.

Хотя в последнее десятилетие в СССР, ГДР и других социалистических странах с достаточной четкостью определились общие принципы формирования новых жилых районов на незастроенных городских территориях, вопросы, связанные с комплексным оздоровлением среды исторически сложившихся (реконструируемых) районов, все еще остаются в числе наиболее сложных и наименее разработанных.

Поэтому совместные исследования на втором этапе сосредо-

---

[2] На этом этапе состав участников двустороннего сотрудничества был расширен: с советской стороны был включен ЛенНИИП градостроительства, со стороны ГДР — Дрезденский технический университет. Кроме того, сотрудничество ЦНИИП градостроительства, а также других институтов Госгражданстроя с Академией строительства и архитектуры Министерства строительства ГДР послужило основой для заключения межправительственного соглашения по проектированию и строительству экспериментальных жилых комплексов в СССР (г. Горький) и ГДР (г. Магдебург) на базе общей теоретической концепции.



Берлин. Центр города

точились на изучении процессов реконструкции, имея конечной целью не только формулировку общих принципов оздоровления внешней среды в сложившихся жилых районах, но разработку и конкретных вопросов — очередности, нормативных показателей для каждой страны.

На втором этапе каждая сторона проводила самостоятельные исследования по вопросам, выделенным из общего круга проблем. Итогом их явилось издание сборника на русском языке (5) с отчетами специалистов СССР и ГДР. Кроме того,

в обеих странах вышел (на русском и немецком языках) второй совместный сборник (6, 7).

Наиболее сложными для исследования оказались проблемы, связанные с определением характера объемно-пространственной организации жилой застройки, в которой неизбежно отражается весь комплекс художественных, социально-технических, санитарно-гигиенических, природно-климатических факторов.

Именно этим объясняется наше внимание к вопросам архитектурно-пространственной организации массовой жилой застройки.

Изучение проектных материалов и практики жилищного строительства позволило сделать вывод, что основные недостатки в архитектурно-пространственных решениях застройки (аморфность планировочной структуры, невыразительность архитектурного облика жилых районов и т. п.) связаны с отсутствием общей композиционной идеи (общего замысла), способной превратить застройку района в единый градостроительный ансамбль, а также и недооценкой конкретных особенностей застраиваемой территории.

Известно, что композиционный замысел предопределяет расположение и структуру общественных центров, направление и характер магистралей, улиц и бульваров, границы отдельных комплексов, масштаб и этажность застройки.

Что касается специфики застраиваемой территории, то она представляет собой совокупность градостроительных предпосылок, влияющих на выбор композиционных приемов, обусловленных размерами и конфигурацией участков, наличием зеленых насаждений и водоемов, рельефом местности, характером исторически сложившейся архитектурно-пространственной среды и опорного фонда, наличия памятников истории и культуры и др.

В настоящей статье мы излагаем положения, касающиеся архитектурно-пространственного построения жилого района, изложенные различными авторами СССР и ГДР в научных отчетах, опубликованных в перечисленных выше сборниках.

В первом совместном сборнике (1, 2) в главах «Архитектурная композиция жилой застройки» (архитектор Н. Трубникова, СССР) и «Архитектурно-пространственная организация жилой застройки» (архитектор Г. Цойхнер, ГДР) отмечалось, что исследование композиционных проблем имеет большое значение для развития жилых районов, для их органического включения в город как единое целое. В обеих главах сделана попытка выявить закономерности, определяющие выбор общей идеи, т. е. градостроительный замысел и особенности применения композиционных средств. В главах даны ответы на вопросы, неизменно требующие единого решения:

1. Где и на какой основе развивается та или иная композиция? Поскольку застройка располагается на конкретной территории, имеющей местные особенности и характерный ланд-

шафт, формируясь на основе исторически обусловленных принципов социальной и функциональной организации, эти условия определяют композицию плана.

2. Каким материалом располагает архитектор при построении той или иной композиции? Таким материалом служат жилые дома и общественные сооружения в сочетании со свободными пространствами застройки, составляющие объемно-пространственные элементы архитектурной композиции.

3. Какими средствами может оперировать архитектор при создании ансамблей? На протяжении ряда эпох архитекторы применяют приемы и средства, обретающие специфичность в соответствии с особенностями объекта строительства.

Так как в силу особенностей функционального назначения жилой застройки для нее особенно важна естественность соразмерного человеку масштаба, то в условиях его закономерного укрупнения масштабность становится одной из основных проблем архитектурной композиции жилой застройки. При типовом проектировании и индустриальном домостроении масштабность жилых и общественных зданий определена стандартностью строительных элементов и модулей, и центр тяжести переносится на организацию пространства.

Композиция жилой застройки может быть воспринята только в процессе движения. Поэтому закономерная смена видовых перспектив приобретает важное значение, требуя, чтобы перспективы, открывающиеся по пути следования человека к общественным центрам, остановкам транспорта и другим жизненно важным объектам, были построены в соответствии с конкретными условиями восприятия, с учетом взаимосвязи зданий в объемно-пространственных комплексах и самих комплексов. Одним из средств достижения такой взаимосвязи является создание скользящих перспектив, возникающих, когда взаимное расположение зданий (или объемно-пространственных комплексов) побуждает человека последовательно переводить взгляд с одного здания на другое, следующее за ним.

Особое внимание как в ГДР, так и в СССР было уделено исследованию вопросов, вытекающих из необходимости такого использования градостроительных средств, которое в условиях всеобъемлющей индустриализации строительства обеих стран способствовало бы созданию четких, обозримых комплексов.

Чтобы жилая застройка отвечала законам красоты и гармонии, средства архитектурной композиции должны отвечать ее природе. Поскольку жилая застройка, в отличие от отдельного здания, всегда воспринимается в перспективе, в движении, такие средства, как нюанс, симметрия и метр, теряют самостоятельное значение. Они воспринимаются: нюанс — как тождество или контраст; симметричные композиции — как асимметричные; метрические — в ритмическом изменении. Соответственно возрастает значение тождества, контраста, асимметрии и ритма. Введение живописи и скульптуры в жилую застройку

следует предусматривать в процессе проектирования или хотя бы на первых стадиях строительства, но не после его завершения. Скульптура и полихромия должны быть не только согласованы с архитектурой жилых и общественных зданий, но и содействовать органическому слиянию жилых комплексов с ландшафтом.

При учете многообразных дополнительных условий (ландшафтно-природных данных, исторически сложившихся структур, строительных материалов и т. д.) одинаковые потребности могут и при индустриальном строительстве найти выражение в неповторимых, специфичных формах застройки.

Развитие систем жилой застройки приводит к тому, что пространство, окружающее жилые дома, становится неотъемлемой частью жилища, продолжением квартиры и приобретает значение существенного компонента архитектурной композиции. Из-за свойственной индустриальному жилищному строительству стандартизации отдельный жилой дом не играет самостоятельной роли в композиции застройки, а входит в группу взаимосвязанных жилых и общественных зданий и пространств.

Архитектурная выразительность застройки может быть обеспечена градостроительной маневренностью жилых зданий, причем наиболее важной представляется маневренность, обеспечивающая неограниченное многообразие взаимосвязи зданий друг с другом и с окружающим пространством, создание статичных, динамичных, замкнутых и открытых композиций в общей системе жилой застройки (по словам Цойхнера).

Для города как динамической системы актуален вывод общей теории систем о том, что в заданной системе структура и функция находятся не в однозначной связи; данная конкретная структура всегда оставляет открытым известное поле возможных переплетений функций.

Дальнейшим развитием научно-творческих идей обеих сотрудничающих сторон, изложенных в первом сборнике, явилась статья «Архитектурная композиция жилой застройки» (6, 7), написанная советско-немецким коллективом авторов: архитекторы И. Конторович и Н. Трубникова — СССР, архитектор В. Ритдорф — ГДР.

Основные ее положения сводятся к следующему. Композиция жилой застройки никогда не остается в стороне от социальных, функциональных, инженерно-строительных и экономических условий. Она может рассматриваться только с позиций осмысленной творческой интеграции этих аспектов, слияния их в некое единство. Композиция не является ни художественной «приправой» к некоему сооружению, сформированному в соответствии с остальными факторами, ни формалистической самоцелью.

Градостроительные предпосылки, предопределяющие архитектурную композицию жилой застройки, являются функцией общих тенденций развития архитектуры и применения основ-

ных законов композиции к условиям современного города.

В число важнейших градостроительных предпосылок входит влияние социальных процессов на архитектурно-пространственную организацию жилой застройки: оздоровление (совершенствование) окружающей человека внешней (городской) среды; переход по мере развития типизации и индустриализации строительства к методу проектирования от градостроительной идеи, наиболее полно отвечающей конкретным условиям,— «к зданиям или другим объемным элементам, наиболее полно отвечающим градостроительной идее» (6, 7).

Социальная роль жилой застройки и ее функциональное назначение — создание комфортной (включая эстетический комфорт) архитектурно-пространственной среды повседневной жизни. Жилая застройка является начальным звеном, через которое архитектура города воспитывает личность и формирует ее мировоззрение. Социологические исследования и статистические данные свидетельствуют об абсолютном возрастании удельного веса времени, проводимого населением в сфере жилой застройки, а соответственно и о ее значении в воспитании личности вообще и эстетическом воспитании в частности.

Закономерным социальным процессом настоящего времени является процесс максимально возможного сближения жилой застройки с местами приложения труда, не оказывающими вредного воздействия на окружающую среду, вплоть до введения их в пространственно развитые жилые структуры. Дальнейшее развитие этого процесса еще сильнее увеличит количество времени, проводимого населением в среде жилой застройки.

Важной социальной проблемой как для СССР, так и для ГДР является проблема восприятия и оценки человеком архитектурно-пространственной среды жилой застройки по совокупности функциональных и эстетических характеристик. В их оптимальном решении заложена основа восприятия и оценки района проживания каждого отдельного человека как его «большого жилища». Именно оно формирует «чувство родины».

При проектировании жилого района необходимо стремиться к разумному градостроительному порядку, который бы позволил жителю ощутить функционально-бытовой комфорт и одновременно удовлетворить эстетическое чувство, почувствовать красоту среды, которая его повседневно окружает.

Социальные проблемы формирования внутренней среды жилой застройки должны послужить основой для разработки архитектурной композиции этой среды с учетом функциональных процессов взаимодействия жилой застройки с городом и включения ее в единую архитектурно-пространственную систему. Второе условие — учет местных особенностей.

Первый аспект рассмотрения проблемы — влияние внешних композиционных связей, определяемых генеральным планом города и общей композиционной идеей застройки, развиваю-

щей его замысел (постановка и формулировка задачи). Второй аспект — выбор композиционных приемов, наиболее полно раскрывающих общую идею с учетом местной специфики (решение задачи).

При рассмотрении проблемы под углом зрения выбора композиционной идеи можно выделить четыре ступени влияния градостроительной ситуации на этот процесс: 1) определение первичных факторов, влияющих на композицию жилой застройки (общая градостроительная ситуация); 2) определение вторичных факторов как функции первичных (конкретная градостроительная ситуация); 3) выявление основ композиции жилой застройки как результата комплексного влияния первичных и вторичных факторов; 4) определение общей композиционной идеи жилой застройки как суммарного итога градостроительной ситуации.

После того как задача поставлена и сформулирована, важно при ее решении учесть специфику конкретной градостроительной ситуации каждой жилой структуры (района, микрорайона, комплекса).

Специфика градостроительной ситуации выражается в совокупности природно-климатических и историко-архитектурных особенностей района и смежных с ним территорий.

История свидетельствует, что индивидуальный облик застройки городов обеспечивается не столько характером отдельных сооружений, сколько их органической взаимосвязью с внешней средой — ландшафтом и рельефом, т. е. композиционной взаимообусловленностью искусственной и естественной среды.

Специалисты СССР и ГДР видят одну из основных задач формирования новой жилой застройки в условиях реконструкции в том, чтобы добиться композиционного единства новых по социальному признаку, стилю и методам возведения (техническим возможностям) комплексов или отдельных зданий с уже существующими сооружениями (преимущественно с историческими памятниками архитектуры и культуры). Иными словами — органического сочетания построенных в разные исторические этапы искусственных элементов городской среды.

Специфика архитектурной композиции массовой жилой застройки определяется пространственной группировкой однотипных зданий. При этом наиболее прогрессивными представляются методы, при которых основополагающим является градостроительный замысел.

Однообразие архитектурного облика различных районов городов может иметь место и при застройке зданиями, сооруженными по индивидуальным проектам. Это происходит в тех случаях, когда в застройке района или отдельных микрорайонов отсутствует градостроительное начало (замысел, идея), нет акцентов, не выделено главное и второстепенное, когда застройка не подчинена закону любой градостроительной ком-

позиции — развития от общего к частному при подчинении второстепенного главному.

Градостроительно-пространственное упорядочение жилой застройки должно быть направлено на создание ясных и запоминающихся архитектурных форм в зонах пешеходных коммуникаций. Ориентировка и пространственная запоминаемость предполагают разнообразие и богатство форм, преодоление монотонности и схематизма. Одним из важнейших условий достижения запоминаемости является учет специфики зрительного восприятия на уровне глаз человека, поскольку запоминается лучше всего воспринимаемое без специальных усилий (при хождении пешком, стоя, сидя, поднимаясь по лестницам и т. д.).

Такие примеры, как Лаздинай, Каролинишкес в Вильнюсе, Мустамяэ в Таллине, Сосновая поляна в Ленинграде — в СССР, жилые районы Люттен-Клейн, Эверсхаген и Лихтенхаген в Ростоке, Иоганнесплац в Эрфурте, Коттбус-Сандау — в ГДР, которые проектируются на основе единых принципов, но специфических приемов композиции, свидетельствуют о том, что в массовой жилой застройке, осуществляемой индустриальными методами, может быть достигнут высокий художественный уровень.

Архитекторы Х. Вессель и Г. Цойхнер (ГДР) в статье «Композиционный аспект построения застройки жилых районов» (5) отмечают, что в градостроительстве проявляются диалектические связи между непрерывностью и изменением исторически сложившихся и перспективных структур. Понятие непрерывности выражает тот факт, что любое развитие включает существенные элементы предшествующих этапов и что во всех современных процессах содержатся элементы будущего. Классическое определение понятия композиции гласит, что последняя представляет собой целое, в котором нельзя ничего прибавить или отнять, не разрушая целого. Под этим углом зрения анализировались и оценивались произведения архитектуры. К градостроительству такой подход невозможен. Поскольку понятие композиции применимо не только к отдельному зданию, но и градостроительному пространству, ко всему городу, то наряду со «статическим» подходом, основанном на принципе неизменяемости, в него должно включаться представление о гибкости. изменяемости.

С точки зрения процессов развития города в понятии композиции необходимо учитывать, что городская структура может дополняться элементами или лишаться таковых, без нарушения общей градостроительной концепции. А раз планировочная структура города как целое не претерпевает непрерывно принципиальных изменений, то классическое определение понятия композиции сохраняет свое значение и в современном градостроительстве.

Композиция определяется не только функциональными, но и пространственно-временными отношениями. Композиционное

решение, имеющее целью создание впечатляющих и высокоэстетических пространственных структур, предполагает восстановление и сохранение ландшафта, обеспечение гигиенического оптимума и пресечение беспланового расползания застройки в новых районах концентрации жилья.

Композиционное единство отдельных частей и города в целом, при всем многообразии их проявления и взаимосвязей, прежде всего определяется: природными данными (ландшафт), транспортными и инженерными системами, застроенными территориями.

Разбирая последовательно перечисленные факторы, немецкие авторы статьи останавливаются на рассмотрении построения градостроительного пространства и взаимосвязи его с элементами застройки.

Визуальное воздействие градостроительного пространства, говорится далее в статье, определяется во многом контрастом между застройкой и свободным пространством. Это воздействие основано на соотношении замыкающих и открывающих пространство объектов; на связи непрерывного и изменяющегося направлений; на контрасте между пластичностью и протяженностью пространства, между низкой и высокой застройкой, тесными и свободными участками; на учете пропорций, масштабов и тектоники образующих пространство зданий; и, не в последнюю очередь, на организации специальных точек восприятия.

Далее авторы приводят примеры решения пространственных структур, основанных на перечисленном выше визуальном воздействии градостроительного пространства, отмечая существование разнообразных возможностей организации пространственных последовательностей. В частности, устанавливается различие между направлениями, ориентированными в разные стороны и в одно главное. Оба вида пространственных структур иллюстрируются примерами из истории градостроительства. Так, осевая композиция города с подчеркнутой направленностью служит эффективным средством членения и обеспечения наглядности крупномасштабных взаимосвязей. С ее помощью могут быть выделены здания большой общественной значимости, топографические и ландшафтные элементы. Подчеркнутую направленность осевой пространственной структуры усиливает симметричная композиция — средство создания монументального пространственного эффекта.

Большое значение для восприятия жилого района имеет формирование главного направления. Выделяя исходные и конечные пункты и доминирующую направленность пространства, можно создавать разнообразные перспективы.

Авторы останавливают внимание и на объемной композиции жилых структур, считая, что она может исходить из различных типов массовой жилой застройки (на плоской территории): жилых районов с равномерным уровнем высоты застройки;

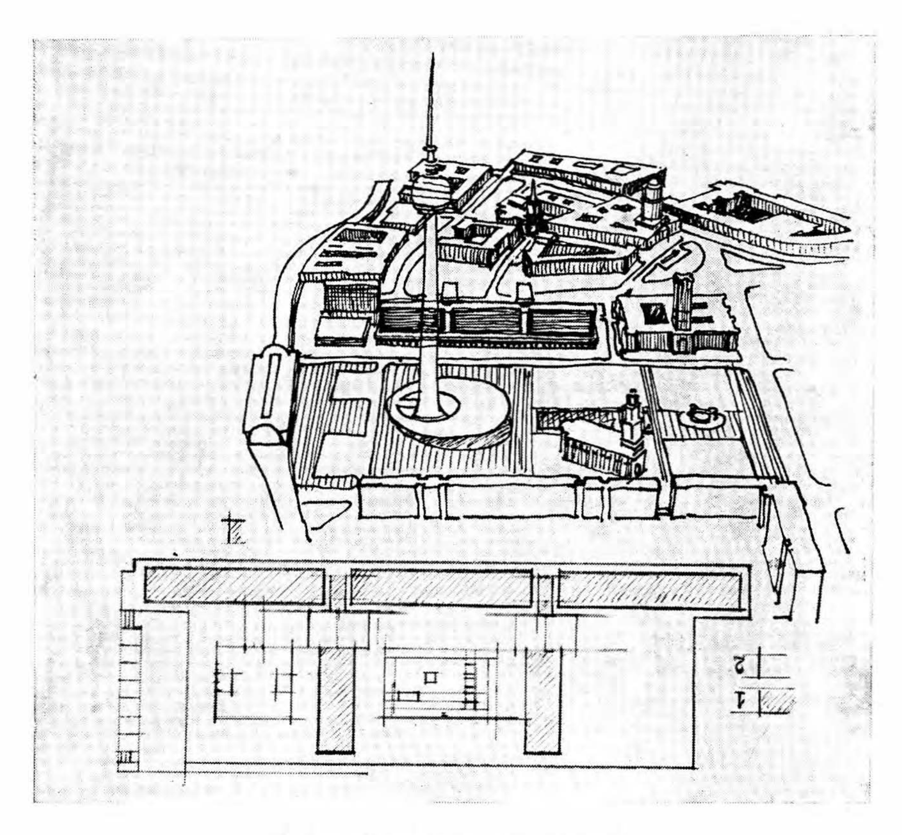


Коттбус. Центр города

с пирамидальной организацией застройки, при которой наиболее высокие здания сконцентрированы в центральной зоне; с воронкообразной организацией застройки, при которой наиболее высокие здания размещены на периферии; со свободной организацией застройки в виде групп высотных зданий.

К проблеме оздоровления внешней среды, как уже говорилось, относится совершенствование транспортных систем, в частности разделение пешеходного и транспортного движения и организация пешеходных зон общественных центров. Несомненный интерес представляет в этом смысле опыт градостроителей ГДР. Архитектор А. Мошков (СССР) в статье «Пространственная организация пешеходных зон общественных центров городов ГДР» (5) указывает на отличительную черту общественных, городских центров ГДР — на обширные пешеходные зоны. Эти новые общественные площади возникли на свободных или расчищенных от разрушенных войной зданий территориях. Главенствующим элементом композиции выступает, как правило, многоэтажное административное здание или гостиница (проектируемые и строящиеся главные площади городов Шведт, Халле-Нойштадт, Нойбранденбург, Айзенхюттенштадт, Магдебург, Карл-Маркс-Штадт и др.).

Представляет интерес опыт восстановления исторически сложившихся торговых улиц, получивших сегодня вторую жизнь.



Берлин. Ратхаузштрассе. Проект

Масштабность пространства и разнообразие застройки Копелинер-штрассе в Ростоке создают чрезвычайно благоприятную атмосферу для посетителя. Это подтверждается тем, что посещаемость ее значительно выше, чем параллельной ей торговой Ланге-штрассе, являющейся одновременно транспортной магистралью с интенсивным движением.

Для современных центров ГДР характерно появление своеобразных городских структур — вытянутых по пропорциям площадей, композиционные приемы, при застройке которых тяготеют к приемам застройки магистральных улиц. Очевидно, их следует рассматривать как поиск новой формы городской среды, предназначенной для активного пешеходного движения.

Значительный интерес представляет застройка общественно-жилого комплекса на Ратхаузштрассе в Берлине. Анализируя этот объект, архитектор Мошков подчеркивает, что магазин, детские сады-ясли и квартиры, расположенные на разных уровнях, создают своеобразную городскую среду. В этом многоуровневом сооружении, по существу, нет деления на внутрен-

ние и внешние пространства. Световые дворы на Ратхаузштрассе объединяют внутреннее пространство по вертикали. Горизонтальные пешеходные уровни с выходящими на них магазинами пронизывают внутреннее пространство, переходя в инсолируемые площадки. Лестницы и пандусы удачно связывают общественные уровни структуры по вертикали.

В заключительной части статьи А. Мошков пишет, что при всей неоднозначности объемно-пространственной организации зон пешеходного движения в городских центрах ГДР их характеризует тщательная проработка уровня земли в сочетании с богатством пластического решения и высокой культурой исполнения малых архитектурных форм, создающих чрезвычайно благоприятный эстетический эффект. Это особенно важное достоинство, поскольку специфические условия формирования современного центра — единовременное возведение крупных ансамблей в сочетании с индустриальными методами строительства — часто приводит к упрощенному пластическому решению зданий. Более того, в условиях контактных зон, где скапливаются массы пешеходов и подвозящего транспорта и сталкиваются различные типы эмоционально-психологического восприятия архитектуры (состояние относительного покоя — пешеход, или быстрого движения — пассажир), приемы организации архитектурно-пространственной среды не могут ограничиться узкими рамками пропорциональных соотношений пространства.

Все большую роль в создании масштабности окружающей пешехода городской среды приобретают озеленение, декоративное замощение, скульптура, световое и цветовое оформление, выполнение и размещение уличной графики. Это не только эстетические, но и утилитарные элементы. Они защищают от осадков и ветра, создают тень, несут определенный объем информации, организуют движение, создавая комфортные условия в пешеходных зонах центра.

Заканчивая изложение содержания работ, освещающих проблему архитектурно-пространственного построения застройки жилых районов в рамках двустороннего сотрудничества СССР и ГДР, целесообразно обратиться к положениям, изложенным в первом совместном сборнике (статьи архитекторов Н. Трубниковой и Г. Цойхнера). В них, в частности, говорится: градостроительный опыт подтверждает значение генерального плана города как организующей основы любого ансамбля. Создание ансамблей в районах массовой жилой застройки представляет собой новое явление в истории градостроительства, выдвигая проблему достижения эстетической выразительности города в целом.

Оправданность композиционного построения жилой застройки неотделима от его функциональной организации. Для достижения такого соответствия необходим комплексный учет факторов, влияющих на архитектурно-пространственное построение застройки, творческое применение самых различных

средств и следование законам архитектурной композиции. Эти условия — залог органичности ансамблей, их высокой художественности.

Претворение в жизнь общей композиционной идеи требует строжайшей градостроительной дисциплины и разумной преемственности, т. е. обеспечения органической связи вновь создаваемых архитектурных ансамблей с тем, что уже было создано ранее. Не может быть прогрессивного развития пространственной структуры города вне связи ее с существующими элементами, продолжающими развиваться в новых условиях.

Таким образом, совместная работа архитекторов СССР и ГДР позволяет подвести некоторые итоги теории и практики проектирования массовой жилой застройки городов обеих стран, сформулировать главные направления ее развития, выявить требующие дальнейшего исследования проблемы. Кроме того, чрезвычайно важно информативное значение совместной работы.

Международное сотрудничество способствовало достижению комплексности в научных исследованиях.

Ниже следует перечень вопросов, затронутых в процессе совместной работы, и результатов их исследования, представляющих наибольший интерес:

Сформулированы современные градостроительные требования (общие принципы) к формированию жилой застройки новых и сложившихся городов на базе социальных предпосылок и достижений научно-технического прогресса. На конкретных примерах функциональной организации жилой застройки убедительно показано, как общие принципы, установленные на основе государственной градостроительной политики обеих стран, находят реализацию в различных природно-климатических и других конкретных условиях.

Социологические исследования потребностей населения и функций жилища выявили ряд общих тенденций в развитии типа квартиры, структуры и пространственной организации обслуживания, местоположения жилища в системе города. Исследования показали, что социальные предпосылки формирования жилой среды являются более значимыми, чем местные градостроительные условия.

Исследования показали, что при организации функциональных зон следует стремиться к гибкой пространственной системе, которая, развиваясь на основе постоянно действующих факторов, позволит избежать болезненной ломки сложившихся структур при изменениях, неизбежных в связи с требованиями временного порядка.

Экономические аспекты плотности и этажности застройки исследованы на иной основе, чем это делалось до начала сотрудничества, а именно: исходя из учета эволюции социальной структуры жилой застройки во всей совокупности многообразных градостроительных факторов, что позволяет совершенство-

вать существующие и создавать прогнозы новых жилых и планировочных структур на ближайшую и более отдаленную перспективу.

Исследования показали, что сознательное целенаправленное преобразование природы и процесс взаимопроникновения жилой ячейки и пространства являются объективной закономерностью в развитии жилой застройки и внешней городской среды. В ходе этого процесса (внедрение пространства в расширяющуюся сферу обслуживания через этап, когда пространственная среда становится неотъемлемой частью жилища) утверждается самостоятельная роль пространства в организации жилой застройки и главенствующая ее роль в определении масштаба градостроительной композиции.

Наконец, совместная работа советских и немецких специалистов в какой-то мере подводит итоги исследованиям такой важной проблемы, как выявление закономерностей построения архитектурной композиции и роли ее различных средств в массовой жилой застройке. Выводы посвященной этим вопросам главы послужили материалом для разработки проблем, связанных с эстетикой застройки городов будущего.

Приложение

СПИСОК СБОРНИКОВ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В СССР И ГДР В ПРОЦЕССЕ ДВУСТОРОННЕГО СОТРУДНИЧЕСТВА

1. Архитектурно-пространственная организация жилой застройки (научные отчеты). Руководители темы И. Конторович, З. Кресс. М.— Берлин, 1968—1970.
2. Organisation und Gestaltung von Wohngebieten (Wissenschaftliche Beiträge zu den Grundsätzen). Themenleiter Siegfried Kreß, J. Kontorovič. Berlin, 1971.
3. Обновление застройки селитебных территорий сложившихся городов. Сборник научных трудов под ред. канд. арх. И. Конторович. ЦНИИП градостроительства, 1973.
4. Wohngebietsplanung in der UdSSR. Heft 48. Bauinformation DDR. Berlin, 1974.
5. Оздоровление городской среды при планировке жилых районов. Под редакцией канд. арх. И. Конторович. М., 1976.
6. Оздоровление городской среды при реконструкции и обновлении жилых структур. Научные руководители И. Конторович и В. Ритдорф. М., 1977.
7. Wohngebietsplanung in der DDR und in der UdSSR. N 2 (Autorenkollektiv unter Leitung Werner Rietdorf und Jsa Kontorovič). Berlin, 1977.

II



К. Юнгханс

НЕМЕЦКИЕ АРХИТЕКТОРЫ И СОВЕТСКИЙ СОЮЗ (1917—1933)

Не случайно в 20-е годы никто из архитекторов Западной Европы так живо не интересовался строительным делом и градостроительством молодого Советского государства, как немецкие архитекторы. На то был ряд важнейших причин.

Поражение в войне и революция изолировали Германию от всего мира. Поэтому влиятельные круги германской буржуазии были склонны прорвать блокаду Советского Союза, организованную капиталистическими государствами, и установить с ним дипломатические отношения. Рапалльский договор 1922 г. не только покончил с абсолютной внешнеполитической изоляцией обеих стран, но и положил начало взаимным контактам. Создавшееся положение Советский Союз использовал для установления экономических связей, а также для распространения в Западной Европе правды о первом в мире социалистическом государстве, о подъеме его культуры — во имя сплочения сил, поддерживавших советскую страну, и привлечения столь необходимых ей специалистов.

Кроме того, положение в Германии, обескровленной войной, пережившей революцию, поколебало веру в капиталистический строй, в его культурные традиции. Среди писателей, художников, архитекторов это породило мечту о переустройстве мира и страстные поиски путей его образного воплощения.

Не считая Венгерской Советской республики, просуществовавшей всего несколько месяцев, в мире было одно единственное государство — Советский Союз, где архитекторы столь же решительно пересматривали свое творческое кредо. Разумеется, по отдельным вопросам расхождения были велики. В Советском Союзе зодчие и художники с самого начала были вовлечены в политическую жизнь и преобразование общества; поток событий и энтузиазм масс вдохновляли их на смелые творческие идеи. Веймарская Республика не нуждалась в таких людях и не ставила перед ними никаких задач. Главное же различие заключалось в том, что революция в России одержала победу, а в Германии — потерпела поражение. Социал-демократиче-

ская республика обманула все ожидания, и архитекторам оставалось только предлагать свои услуги новому обществу, существовавшему в их воображении. В СССР — высочайшая, неустанная активность; здесь, по словам Эль Лисицкого,— «отчаянное настроение в безработный понедельник».

Однако до художественного осмысления революции и развития архитектуры, соответствующей новому общественному строю, было далеко и в Советском Союзе. Потребовались годы, чтобы массы приобрели вкус к красоте зодчества, а архитекторы смогли преобразовать в художественную концепцию импульсы, исходящие из нового общества. Хотя в конечном итоге в Германии капитализм утвердился и стабилизировался, антибуржуазность и антитрадиционализм многих архитекторов и художников остался неизменным. Идеи революции продолжали жить, превратив Германию 20-х годов в необычайно активный центр новых исканий в области литературы, театра, кино, изобразительного искусства, архитектуры и градостроительства. Такая художественная школа, как Баухауз, в качестве государственного учреждения могла возникнуть — кроме Советского Союза — только здесь. Веймарская республика стала центром притяжения прогрессивных архитектурных идей, идущих и из других стран, например Голландии и Франции. После разгрома Венгерской Советской республики сюда прибыла большая группа художников и архитекторов, таких, как Л. Мохой-Надь, Фред Форбат или А. Кемени (будущий критик и редактор берлинской «Роте Фане» по вопросам культуры). И все же особенно интенсивно развивались контакты с Советским Союзом.

Разумеется, первым нашел свой путь через границы и военные фронты в профессиональную и непрофессиональную немецкую прессу призыв Октябрьской революции к миру. Он вызвал широкий отклик в среде немецких архитекторов. «На Востоке постепенно занимается мирный день»,— писал в январе 1918 г. даже консервативно настроенный журнал «Мир берлинской архитектуры» («Berliner Architekturwelt»). На протяжении этого года мечты о мире стали явью. Профессиональные журналы обратились к послевоенным проблемам. Правда, мечты о мирном труде были прежде всего результатом усталости от войны, однако Октябрьская революция сыграла в их пробуждении совсем не последнюю роль. Мало известно, что под ее влиянием Бруно Таут весной и летом 1918 г. работал над пламенным манифестом, в котором он — в духе тогдашних крайне экзальтированных рассуждений о новом грядущем сообществе — призывал отвратить силы техники от войны и направить их на цели, объединяющие народы. То была его книга «Альпийская архитектура», «Будьте готовы к миру! — писал Таут.— Проповедуйте социальные идеи: вы все — братья, организуйтесь, и вы все сможете хорошо жить, получить хорошее образование, пребывать в мире»! Вряд ли можно сомне-

ваться в том, что эти мысли были рождены великим социальным наказом Октябрьской революции. Еще до Ноябрьской революции 1918 г. Таут жил представлениями о невиданном в истории человечества перевороте и считал себя обязанным предложить новому обществу нечто гигантское, вроде светящегося стеклянного перекрытия альпийских вершин с монументами Мира.

Разумеется, немецкие архитектурные журналы были весьма далеки от подобных взрывов энтузиазма. О революции в Германии они не помышляли. Верили в постепенные социальные преобразования и готовились к обширному строительству малых жилищ. Большую роль играло ожидание реформы градостроительства. Прежде всего архитекторы надеялись на новые законы, которые позволили бы планомерно руководить строительством и архитектурным развитием городов. В предвкушении этих законов появился целый поток учебников по градостроительству, широкое распространение подобных мыслей привело даже к появлению статьи в Веймарской конституции 1919 г., которая должна была ограничить частное право на землю — как главное препятствие разумному градостроительству — путем экспроприации земли во имя общего блага. Как известно, это требование было реализовано лишь отчасти, поскольку экспроприация была связана с возмещением ущерба, а городские общины, как правило, не располагали для этого необходимыми средствами.

В данных условиях национализация земли в Советском Союзе имела большое значение для немецких специалистов. Впервые осуществлялась давняя мечта об освобождении земли от оков капиталистического земельного права. Бруно Таут полностью перепечатал ленинский декрет о земле в своей книге «Упразднение городов» (1920), вызвавшей тогда большой интерес. Казалось, декрет подтверждал утопические представления Таута о будущем использовании земли и подводил под них реальные основы. Он представлял себе всю землю разделенной между товариществами и заселенной по системе, заимствованной у анархиста П. А. Кропоткина,— единственной в то время разработанной архитектурной концепции поселков, рассчитанной на некапиталистическое общество. Промышленность также следовало рассредоточить и таким образом упразднить большие города.

Социалистический закон о земле обсуждался в 1919 г. и в журнале «Жилище для народа» («Die Volkswohnung»), издававшемся В. К. Берендтом. Целью журнала было стимулирование массового жилищного строительства. На его страницах Мартин Вагнер боролся за признание 70 квадратных метров в качестве нормы для рабочей квартиры и отыскивал практические возможности для удовлетворения этого высокого требования. Начиная с 1918 г. он выступал за социализацию строительной экономики, но СПГ воспрепятствовала осуществлению

этой идеи. Вагнер стал организатором строительных рабочих кооперативов, так называемых баухюттен (бараков). Таким образом он надеялся снизить расходы на строительство и осуществить программу сооружения народных жилищ. И здесь, в кругах прогрессивных немецких архитекторов, социалистическое право на землю служило опорой новым идеям.

Еще несколько слов об обмене опытом в области градостроительства. Первое упоминание о градостроительных идеях советских архитекторов встречается в статье Н. Исцеленова, опубликованной в журнале «Рассвет» («Frühlicht») весной 1922 г. Речь шла о схематическом изложении взглядов И. В. Жолтовского на планировку города, согласно которым город следовало воспринимать как коллектив людей, а потому он должен был обрести такую структуру, которая выражала бы эту коллективную жизнь. Внешнее кольцо (а) — зона индивидуальных жилищ. В следующем кольце находятся клубы, школьные здания и т. д.; затем следовало кольцо административных и правительственных зданий и, наконец, венчающий все центр как воплощение общественных идей, со зданиями научных учреждений, церквами и пр. Эти идеи совпали с представлениями, господствовавшими на протяжении 1919—1920 гг. в теории немецкого градостроительства, согласно которым венцом города должен был стать Народный дом в виде «Собора будущего».

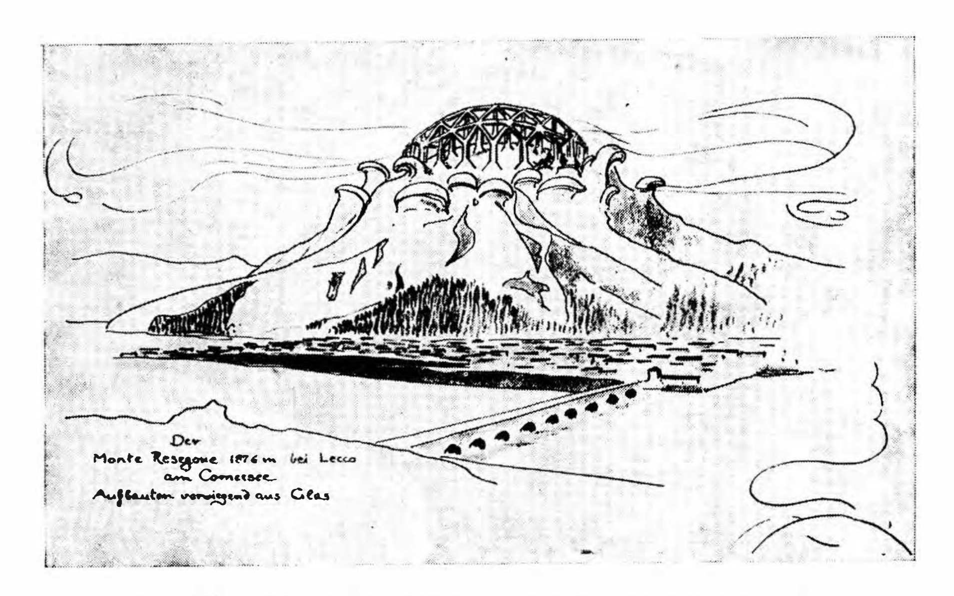
Дело в том, что как в Германии, так и в Советском Союзе сразу после 1917—1918 гг. строительство почти полностью замерло. В этих условиях много говорили и писали по теоретическим и эстетическим вопросам, разрабатывали архитектурные и градостроительные программы, отмеченные в обеих странах пафосом революционных преобразований. Однако, не проверенные жизнью и ее реальными требованиями, эти программы оставались утопиями.

К тому же в плане формы первоосновой революционной архитектуры в обеих странах были идеи и эстетические постулаты, развивавшиеся до войны в антибуржуазных художественных кругах и свидетельствовавшие об углубляющемся кризисе буржуазного общества. Средоточием этого движения в Германии стал экспрессионизм, в царской России оно развивалось параллельно с позднебуржуазным искусством Западной Европы, искало освобождения от изобразительности и к 1914 г. достигло чистой беспредметности в супрематизме К. Малевича. В обеих странах формальные принципы изобразительного искусства, его образный строй оказали большое влияние на представления о грядущей архитектуре.

Еще до 1914 г. в Германии мысль об общественном обновлении привела к использованию в архитектуре экспрессионистских выразительных средств, прежде всего акцентированного цвета, которому приписывалось необыкновенное по силе воздействие на людей. Октябрьская революция в России и Ноябрь-

ская 1918 года в Германии еще более усилили эти тенденции создания архитектуры, которая соответствовала бы новому прекрасному обществу. Для ангажированных архитекторов проекты, над которыми они работали, были только пламенными манифестами их веры в будущее. Впоследствии Б. Таут — ведущая фигура этого движения — резко осудит псевдореволюционное «идеальное строительство» как отказ от уже достигнутого.

В Советском Союзе художники также отдались делу революции, используя с самого начала художественные достижения дореволюционных лет. Но с первого же дня они увидели перед собой цель — участвовать в создании нового общества средствами искусства, формируя облик его предметно-пространственной среды. В первые послереволюционные годы их порыв нашел выход в оформлении улиц и площадей к праздникам и массовым митингам, в подчеркнуто конструктивных сценических декорациях к революционным пьесам, в развитии представлений о соотношении тела с пространством, как в «Проунах» Эль Лисицкого или в символических конструкциях типа Башни III Интернационала Татлина. Однако процесс переориентации искусства от эстетического бунта и бегства в метафизику к удовлетворению практических потребностей в СССР протекал быстрее и с большим размахом, чем в Германии. От этой переориентации отказался Василий Кандинский и переехал в 1922 г. из Москвы в Веймар (Баухауз). Когда Лисицкий в конце 1921 г. прибыл в Берлин, там тоже начался процесс освобождения от ошибок, возвестивший о скором завершении экспрессионистской фазы в архитектуре. Важным шагом был поиск — под влиянием голландского движения «Стиль» — элементарной и всеобщей системы форм. Новые пути открывали супрематистские архитектурные модели К. Малевича и русский конструктивизм, с которым познакомил Берлин Лисицкий. Этот конструктивизм с его безусловной ориентацией на реальную жизнь, а также богатством идей, обращенных к будущему, помог немецкому архитектурному движению осознать свою отдаленность от жизни, а Башня III Интернационала Татлина привлекла к себе внимание потому, что в ней увидели образец того, как новейшая техника может быть поставлена на службу общественному прогрессу; то же произошло с «Горизонтальным небоскребом» Лисицкого, задуманным как новаторская доминанта над скрещением магистральных московских улиц с внешним кольцом. А. Бене использовал его для суперобложки своей книги «Современная постройка целевого назначения», вышедшей в 1926 г. Строгая геометрическая конструкция стала основой так называемого элементаризма у Л. Мис ван дер Роэ и Л. Хильберсаймера, связанных с Лисицким и сотрудничавших с ним в журнале «Материалы по основам формообразования» («Material zur elementarer Gestaltung»). Несомненно, этому влиянию обязаны своим появлением в то время известные



Бруно Таут. Проект кладбища на одной из альпийских вершин

проекты бетонных вилл и прежде всего классически простого административного здания Мис ван дер Роэ. После войны немецкие архитекторы познакомились со многими зарубежными художественными направлениями. Особенно устойчиво было влияние этих направлений на пионеров новой архитектуры. Бесспорно, большая роль в этом процессе принадлежит Лисицкому, Татлину и Малевичу. С немецкой же стороны примечательного воздействия на советскую архитектурную мысль, кажется, не было.

В соответствии с экономическим и политическим развитием СССР и Германии в истории связей архитекторов этих двух стран отчетливо прослеживается ряд этапов. В первые послереволюционные годы общение было настолько незначительным, что его трудно установить. Преимущественное место в нем занимают личные связи. Некоторые из них основывались на довоенных знакомствах. Вальтер Гропиус переписывался в 1920 г. с москвичом Василием Кандинским, создавшим в Мюнхене группу «Голубой Всадник» и принадлежавшим к числу художников, выставлявших до войны свои работы в берлинском издательстве Херварта Вальдена «Штурм». Эль Лисицкий до войны изучал архитектуру в Дармштадте. В 1921 г. через Георга Гроса он познакомился в Берлине со всеми известными немецкими прогрессивными художниками и архитекторами; он был связан с рядом художественных группировок и журналов, в частности с архитектурным журналом «Материалы по основам формообразования», оказавшим влияние на журнал «А-В-С», издававшийся в Базеле в 1924—1926 гг. Хансом Шмидтом

совместно с Мартом Штамом и Эмилем Ротом. Сам Лисицкий с 1922 г. издавал в Берлине на нескольких языках журнал «Вещь-гегенштанд-объект» и участвовал там в первой выставке советского искусства (1922).

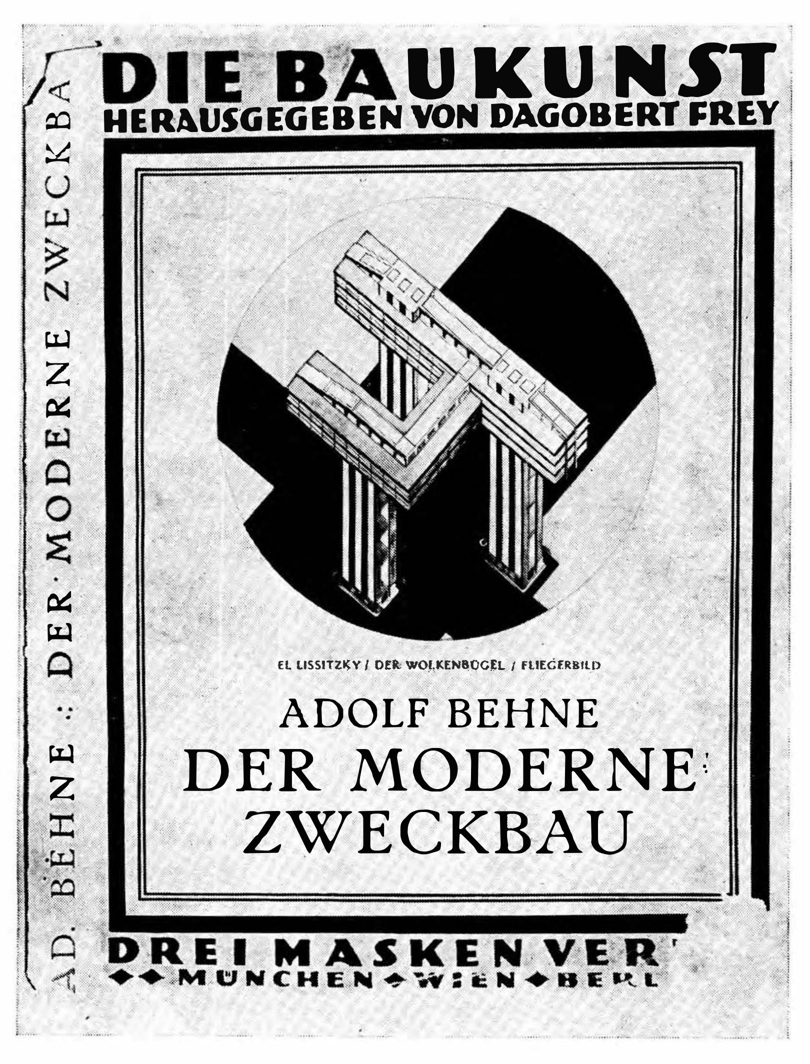
К началу 20-х годов восходит и история деловых советско-германских связей. Например, Ханнес Хопп, архитектор Кенигсбергской ярмарки, был приглашен в 1923 г. советским торгпредством в Берлине в качестве эксперта на Всесоюзную сельскохозяйственную выставку в Москве.

Обзор различных форм контактов и двустороннего обмена опытом в первые послереволюционные годы нельзя завершить, не сказав об «Обществе друзей новой России», основанном в 1923 г. Деятельность его связана прежде всего с изданием журнала «Новая Россия» («Das neus Rußland»), в котором постоянно публиковались сообщения о строительстве в Советском Союзе и статьи немецких и советских архитекторов по конкретным проблемам жилищного и городского строительства. Общество организовывало поездки в Советский Союз, устраивало преимущественно в Берлине, а также и в других городах вечера с докладами о таких поездках. Вероятно, некоторые из пяти научных командировок Бруно Таута в Москву были организованы этим обществом. Не раз выступавший в Москве в качестве эксперта, в 1929 г. он демонстрировал там фильм о большом поселке в Берлине — Бритце.

С 1924 г., по окончании инфляции и с наступлением периода стабилизации экономики в Германии на протяжении пяти лет, вплоть до мирового экономического кризиса, велось большое строительство, особенно жилищное. Таким образом, в центре внимания оказались практические проблемы, а утопические идеи новой архитектуры окончательно исчезли из поля зрения.

Революция и революционные выступления рабочих обусловили некоторые особенности строительного дела в Германии; в области массового жилищного строительства и планировки новых жилых районов Германия стала ведущей страной в капиталистическом мире. Одновременно и в Советском Союзе началось массовое жилищное строительство, что повлекло за собой множество общих проблем. Таким образом, живая связь архитекторов обеих стран была обусловлена объективными причинами.

И в Советском Союзе эти годы также предъявили новые требования к зодчеству. Покончив с интервенцией, там начали восстановление экономики. В 1925 г. промышленный уровень страны приблизился к 1913 г. Осуществлялась программа индустриализации, принятая в 1925 г. на XIV съезде партии. Еще не были созданы новые индустриальные центры, но в старых городах с развивающейся промышленностью возникали новые жилые районы (Москва, Ленинград, Горький). Перед советскими архитекторами сразу встала задача найти архитектурные и градостроительные формы, отвечающие требованиям обшир-

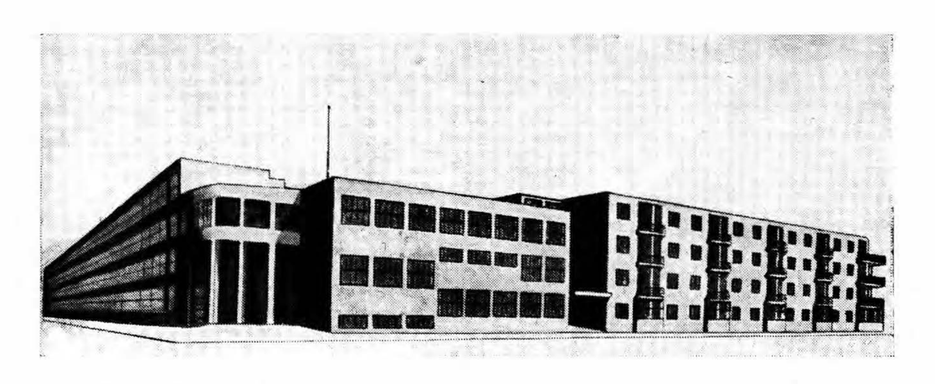


Книжная обложка с эскизом «небоскреба» Эль Лисицкого. 1926 г.

ной строительной программы и снизившемуся уровню строительной техники.

Таким образом, в строительном деле Германии и Советского Союза создалось во многом сходное положение. Поэтому примерно с 1925 г. начался взаимный обмен архитекторами.

Целый ряд немецких архитекторов участвовали в советских конкурсах: Бруно Таут с проектом большой гостиницы, которую собирались построить на пл. Свердлова; Александр Клейн — в конкурсе типовых квартир (1927); Вальтер Гропиус



Фред Форбат. Эскиз дома иностранных инженеров в Москве. 1928 г.

и Ханс Пёльциг — в конкурсе проектов театра в Харькове (1930); Гропиус, Пёльциг, Марсель Бройер, Эрих Мендельсон, Курт Либкнехт, Ханнес Майер и другие — в конкурсе Дворца Советов. Еще большее число архитекторов прислало в 1932 г. предложения по генеральному плану реконструкции Москвы. Фред Форбат в 1928 г. выполнил проект жилого дома с клубными помещениями для иностранных инженеров в Москве. Немецких архитекторов приглашали также в качестве рецензентов по проектам, в частности Э. Мая, Курта и Ханнеса Майеров.

Существовали также непосредственные контакты между советскими и немецкими учреждениями. Так, Имперское общество по исследованию экономического строительства в Берлине было связано с Государственным институтом сооружений в Москве. В 1928 г. эта организация направила результаты своих научных исследований шести экспериментальным учреждениям в Москве с просьбой об установлении постоянного обмена результатами работ и сотрудничества. Материал был опубликован в его «Сообщениях Имперского общества» 1929 г. Однако вскоре общество было распущено, и связь оборвалась.

Интерес к Советскому Союзу возрастал, и в немецкой специальной прессе появились статьи о новом жилищном строительстве в СССР, о новых типах жилищ и, конечно, о советской архитектуре. На выставке Веркбунда в 1927 г. в Штуттгарте—Вайсенхофе демонстрировались проекты М. Я. Гинзбурга, И. А. Голосова и И. Н. (?) Соболева[1], а также «горизонтальный небоскреб» Лисицкого. Великие задачи соседнего государства пробудили в немецких архитекторах большие надежды на развитие новой строительной техники, особенно в связи с переходом на индустриальные методы строительства, о которых в Германии много писали и спорили. Они надеялись на решение

[1] По-видимому, один из трех архитекторов Соболевых, работавших в это время (*ред.*).

в Советском Союзе тех технических проблем, которыми в капиталистической Германии еще не интересовались. Когда журнал «Современная архитектура» («СА»), редактируемый Гинзбургом, в 1926 г. организовал опрос специалистов по опыту строительства плоских крыш, много ответов пришло из Германии. В числе отвечавших были Мендельсон и Беренс из Берлина, Отто Хеслер из Целле, Карл Шнайдер из Гамбурга, Альфред Хелльхорн из Галле. Журнал «СА» регулярно печатал информацию о новых стройках в Германии, о строительных выставках и представленных там новых идеях. Присылали статьи Бруно Таут и Ханнес Майер, здесь же был воспроизведен Манифест Баухауза 1928 г.

Советский Союз проявил большой интерес прежде всего к опыту немецкого массового жилищного строительства и к градостроительным решениям новых поселков. Когда в 1928 г. Гинзбург со своим коллективом проводил работу по рационализации кухни, он, например, взял за образец так называемую «франкфуртскую кухню». Выставку Веркбунда в Штуттгарте—Вейсенхофе 1927 г. посетила делегация советских архитекторов. Эта выставка была затем весьма основательно проанализирована в журнальных статьях и в книге М. Я. Гинзбурга «Жилище» (Москва, 1934). Посвященная главным образом проблеме односемейных домов, она вызвала тем не менее огромный интерес под углом зрения рационализации строительства, типизации его элементов и механизации процесса, а также снижения стоимости путем использования новых, легких теплоудерживающих строительных материалов и рациональной, гибкой планировки небольших домов.

О внимании, с которым в Советском Союзе относились (и не только специалисты) к жилищному строительству в Германии, свидетельствует посещение народным комиссаром просвещения А. В. Луначарским в сопровождении архитекторов первой выставки малых жилых построек Бруно Таута в Шиллер-парке, а затем так называемого «Подковообразного поселка» в Бритце. Кульминацией процесса стала Первая выставка современной архитектуры в Москве (1927), в которой приняли участие такие немецкие архитекторы, как Бруно Таут, Ханнес Майер, Густав Людеке из Дрездена с его «Домом работников умственного труда» и Баухауз. Выставка, с одной стороны, ставила перед собой задачу довести до всеобщего сведения международный характер новой архитектуры, а с другой — продемонстрировать проекты социалистических форм жилища. В своей основе этот второй этап связей советских архитекторов с немецкими был лишь подготовкой к следующему, начавшемуся в 1929 г. и ставшему периодом интенсивнейшего сотрудничества.

Мировой экономический кризис 1929 г. вызвал мощную волну недовольства народных масс и интеллигенции положением в Германии и принес КПГ наибольший за все эти годы успех

на выборах. Архитекторы были в числе пострадавших, поскольку уменьшилось число заказов, а строительство поселков, принесшее им мировую известность, приостановилось. События направляли их взор к Советскому Союзу, неподверженному кризису.

Резко возросшее число статей о советском строительстве в немецких журналах по архитектуре и даже в ежедневной прессе говорит само за себя. Почти в каждом номере ежемесячного журнала «Друзья Новой России» («Freunde des neuen Rußland»), особенно в 1930 и 1931 г., появлялись статьи о советской архитектуре немецких и советских специалистов. «Красное строительство» («Rote Aufbau»), журнал КПГ, также публиковал соответствующие материалы. Журналы «Форма» («Die Form»), орган Германского Веркбунда, «Новый Франкфурт» («Das neue Frankfurt»), «Ежемесячник по строительному искусству Васмут» («Wasmuths Monatshefte für Baukunts»), «Мир строительства» («Bauwelt»), «Жилищное хозяйство» («Die Wohnungswirtschaft»), «Новое строительство» («Der Neubau») и другие также давали подобную информацию. Одновременно появлялись статьи о советской жилищной политике, о развитии градостроительных идей в СССР, об «урбанистах» и «дезурбанистах, о советской архитектуре вообще. Бруно Таут привез в Германию первые фотографии каркасного монтажа инженера Красина. В эти же годы появились первые книги о строительстве в Советском Союзе, в том числе «Россия» Эль Лисицкого. Б. Таут, бывший, видимо, одним из лучших знатоков советской архитектуры в Германии, издал в 1929 г. на немецком и английском языках книгу «Новое искусство строительства», в которой обращало на себя внимание множество примеров из опыта строительства в Советском Союзе.

Наконец, нельзя забывать, что примерно с 1929 г. КПГ развернула работу среди интеллигенции, создав для этого соответствующие организации, как, например, Ассоциацию революционных художников Германии (АССО). В 1930 г. внутри АССО образовался Коллектив социалистического строительства, членами которого стали студенты берлинской Высшей технической школы. Этот коллектив, в который входили Герхард Козель и Бенни Хойманн, организовал в 1931 г. в Берлин-Нойкёльне Выставку пролетарского строительства. Она была задумана как противопоставление большой строительной выставке у берлинской радиобашни. Студенты, вскрывая остроту жилищного вопроса в Германии и классовый характер ее городского строительства, опирались на советский материал. Несмотря на ограниченность средств, эта выставка обратила на себя очень большое внимание и, по замечанию журнала «Форма» («Die Form») была «обвиняющей» по сравнению с самодовольной экспозицией у радиобашни. Красные студенческие группы создавались в те годы во многих высших школах, например в Высшей технической школе в Дрездене, причем осо-



Обложка журнала «Дас Нойе Франкфурт», 1930, № 9 (номер, посвященный группе Э. Мая)

бенно интересными были организации студентов-архитекторов. Политически активизировался и Ханнес Майер, возглавивший в 1928 г. Баухауз. В это время совершался его переход с позиций буржуазного демократизма на социалистические.

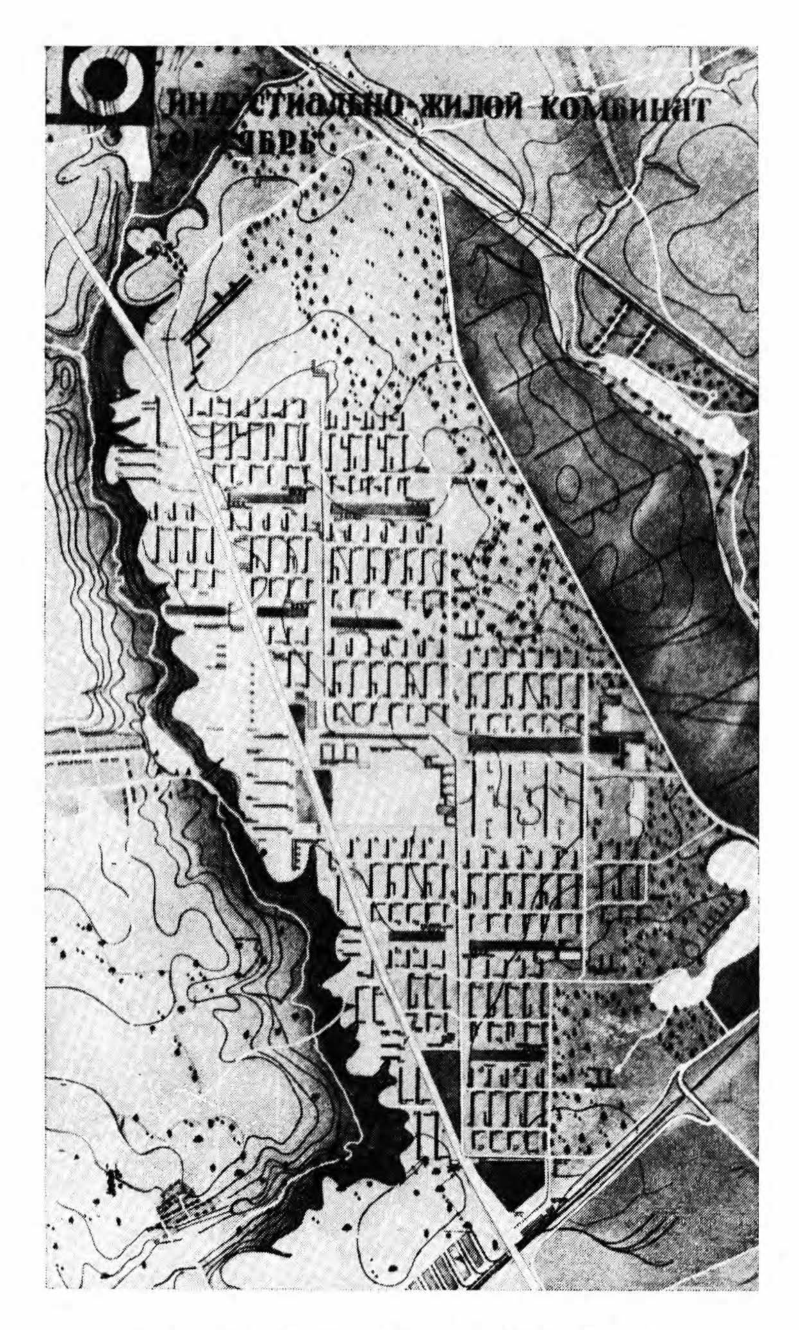
Тесные связи существовали в это время между архитектурным объединением Интернациональные конгрессы по новому строительству (СИАМ) и советскими архитектурными организациями. По приглашению СИАМ Эрнст Май в 1931 г. сделал сообщение в здании прусской Верхней палаты в Берлине о строительстве новых городов в СССР. В то же время велись переговоры с советскими архитекторами о проведении в 1932 г. в Москве конгресса на тему «Функциональный город». Подготовленные СИАМ материалы свидетельствуют о политической

эволюции его руководящих членов (речь шла о требовании социализировать землю). Однако СИАМ в конце концов отказалось от проведения конгресса, поскольку результаты конкурса на проект Дворца Советов шли вразрез с его представлениями об архитектуре. Немецкие архитекторы, работавшие в то время в Советском Союзе, горячо протестовали против отказа СИАМ от его первоначальных намерений.

Характерным для атмосферы тех кризисных лет было поведение Мартина Вагнера, городского советника по строительству Берлина. Он был членом СПГ, и ей был обязан своим назначением на этот пост. Несмотря на антикоммунизм СПГ и ярые выпады социал-демократического «Вперед» («Vorwärts») против советского градостроительства, Вагнер предпринял в 1930 г. поездку в Советский Союз. Он был настолько переполнен впечатлениями, что по возвращении выступил с восторженным заявлением о великих и заманчивых для градостроителя русских перспективах. Никогда в мировой истории не было таких возможностей, как сейчас в Советском Союзе. Возмущение Вагнера бесплановым хозяйством, проводимой СПГ в Берлине земельной политикой в интересах капиталистов, коррупцией некоторых партийных функционеров, использующих городские земельные участки в целях личного обогащения, а также раздробленностью строительства было столь велико, что в 1931 г. он вышел из СПГ. Годом позже Вагнер опубликовал статью «Пути и цели планового хозяйства» в коммунистическом журнале «Красное строительство» («Rote Aufbau»).

Растущее влияние коммунистической партии и всевозрастающий авторитет Советского Союза беспокоили немецкую буржуазию. Она усилила борьбу против всего прогрессивного, в том числе и против новой архитектуры и особенно против левых архитекторов. На Таута клеветала печать, Ханнеса Майера изгнали из Баухауза. Он эмигрировал с несколькими студентами в Советский Союз, как и городской советник по строительству Кельна Курт Майер (вероятно, единственный коммунист среди немецких советников). С группой техников эмигрировал и архитектор Мартин Кнауче из Галле.

В те годы Советский Союз нуждался в разных специалистах. Создавая жизненно необходимую промышленную базу, он вел героическую борьбу за выполнение пятилетних планов. Вступив в период строительства многочисленных индустриальных центров и новых городов, СССР усилил вербовку зарубежных специалистов. В частности, в это время начала издаваться как для германоязычных стран, так и для Голландии, Дании и Швеции газета «Московское обозрение» («Moskauer Rundschau»). Советский Союз систематически приглашал специалистов, в их числе была группа немецких, швейцарских, голландских и австрийских архитекторов и инженеров под руководством Эрнста Мая, городского советника по делам строительства Франкфурта-на-Майне, самого известного градостроителя тех



Группа Мая. Конкурсный проект 1928 г. (вариант)

лет [2]. Число специалистов, стремившихся попасть в его группу, достигло почти фантастической цифры — 1400. Либерально-демократический ежемесячник «Дневник» («Tagebuch») писал тогда, что недовольные, исполненные энтузиазма молодые интеллигенты, собравшиеся в лагере СПГ после отмены законов о социалистах (1892), долгое время оставались без родины, пока их не привлекла к себе КПГ. Причина этого — во «внушительной завершенности идеала» и в «магнетически притягательной силе великих, фантастичных... беспримерных пятилеток в России» [3]. Ни одна партия и ни одна общественная группировка ничего подобного предложить не могла.

Разумеется, и тогда в Веймарской республике не было недостатка во враждебных выпадах против советского строительства, которое было технически отсталым по сравнению с высокоиндустриализованным строительством в Германии. Но определяющим было желание дать объективную оценку положения вещей в социалистическом строительстве СССР.

В 1933 г., когда к власти пришел фашизм, официальные контакты были прекращены. Не случайно злобная брошюра немецкого архитектора Р. Вольтерса «Специалист в Сибири» [4], анонсированная еще в 1930 г., вышла из печати именно теперь. А инакомыслящие должны были покинуть страну.

Начался новый этап сотрудничества немецких и советских архитекторов. Прогрессивные немецкие архитекторы, вынужденные покинуть Германию, ехали преимущественно в Советский Союз. В связи с этим, естественно, оживился интерес советских коллег к достижениям немецкой архитектуры. Уровень знаний и опыт, накопленные Германией ко второй половине 20-х годов в области архитектуры и градостроительства, мог быть использован Советским Союзом. Большое число немецких архитекторов и инженеров работали в советских проектных мастерских, их помощь была самой непосредственной и действенной. Курт Майер, как и Вернер Шнайдератус, стали даже руководителями одной из крупнейших проектных мастерских при Моссовете.

Одновременно творения и теории известнейших немецких архитекторов критически анализировались на страницах советских журналов. Высокую оценку получали положительные стороны немецкого функционализма. Увольнение Ханнеса Майера из Баухауза тотчас нашло в Советском Союзе отклик и вызвало волну протестов против препон, чинимых реакцион-

---

[2] О группе Э. Мая см.: *Buckschmidt I.* Ernst May. Stuttgart, 1961; *Schmidt H.* Die Tätigkeit deutscher Architekten und Spezialisten des Bauwesens in der Sowjetunion in den Jahren 1917 bis 1937.— Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität (Berlin). Gesellschaftliche und sprachwissenschaftliche Reihe XVI (1967), S. 383—399. *de Michelis H.* und *Pasini E.* La citta Sovietica 1925—1937. Venezia, 1976.

[3] Das Tagebuch, 1931, XII, S. 885.

[4] *Wolters R.* Als Spezialist in Sibirien. Berlin, 1933.

ной немецкой буржуазией прогрессивным архитекторам. В 1930 г. в Москве состоялась выставка работ Баухауза, очень подробно рассмотренная А. Мордвиновым в журнале «Советская архитектура» под углом зрения их ценности для социалистической архитектуры. В 1932 г. за ней последовала выставка «Современная немецкая архитектура» под протекторатом германского министерства иностранных дел. На основе экспонированных там проектов П. Бонатца, О. Бартнинга, Ф. Хёгера, В. Крайса и других можно было прийти к выводу, что большая часть буржуазии признала новую архитектуру. Очевидным стало обращение к союзу «деловитости и красоты».

С пятилетками менялся социальный базис новой архитектуры и в Советском Союзе. Стремительная индустриализация вовлекала все большие массы крестьянства в поток социалистического строительства и культурной революции, увеличивая удельный вес их участия в этих процессах. Функциональное и конструктивистское строительство было вытеснено старым русским традиционным зодчеством. Фашизация Германии, а также общее обострение международного положения, потребовавшее мобилизации всех духовных и материальных резервов страны, форсировало этот процесс. По соображениям безопасности деятельность иностранных специалистов была ограничена. Взаимопонимание исчезло. Даже Б. Таут, рассчитывавший на дальнейшее развитие функционализма в тесной связи с русским народным искусством и стремившийся работать в этом направлении, встречал все меньшее понимание своих замыслов. К концу 30-х годов немецкие архитекторы и инженеры, за небольшим исключением, покинули страну.

В заключение следует охарактеризовать интересы немецких архитекторов к строительству и культуре Советского Союза. Первая проблема, главенствующая и в хронологическом порядке,— это земельный вопрос, поскольку частная собственность на землю была одним из самых больших препятствий, мешавших развитию функционального и соответствующего эстетическим требованиям градостроительства. Далее следовал вопрос о плановом развитии социалистического градостроительства. Затем привлекало внимание развитие массового жилищного строительства, связанного с формированием нового жизненного уклада и с движением к новой промышленной строительной технике и новой архитектуре.

Характерной для этой ситуации была короткая статья В. Гропиуса в журнале «Новая Россия» («Das neue Rußland») под заглавием «Чего мы ждем от русского градостроительства?» Он клеймит частное землевладение как тягчайшие оковы разумного градостроительства и ожидает от освобожденного от них социалистического зодчества обогащения опытом и знаниями, которые невозможно было приобрести в Германии, несмотря на относительный расцвет ее жилищного строительства.

Проблемы советского градостроительства нашли особый от-

клик в Германии также благодаря работе немецких архитекторов в СССР. Опыт СССР показал, чего может достигнуть современное градостроительство. С 1930 г. многие журналы публиковали об этом статьи и разгорались оживленные дискуссии. Мало известны споры по поводу новой генеральной линии социалистической градостроительной политики, приведшие к делению на «урбанистов» и «дезурбанистов». Первые исходили из нового образа жизни и быта, другие пытались решить вопросы городской планировки, следуя требованиям планомерного территориального распределения промышленности и ликвидации разницы между городом и деревней. Б. Таут еще в 1919 г. считал, что его идеи об упразднении городов в принципе подтверждены жизнью, и выступил в «Современной архитектуре» (СА) на стороне «дезурбанистов». Другие же, в том числе Ле Корбюзье, выступали против упразднения городов как центров. Система ленточного города Н. Милютина, представлявшая собой синтез противоположных точек зрения, нашла широкий отклик в среде немецких архитекторов и студентов, поскольку она предлагала почти ошеломляюще простое — в отличие от известных концепций города,— весьма впечатляющее решение разнообразных и часто разноречивых требований к отдельным звеньям города, пригодное и для немецких условий. Суть идеи сводилась к тому, чтобы соподчинить расположенные параллельно друг другу основные районы промышленности, транспорта, жилья и отдыха. Для архитекторов, живших в условиях капитализма, одни лишь теоретические рассуждения по поводу такой кардинально новой системы были актом гражданского мужества. Дискуссия о различных концепциях города закончилась в Советском Союзе в 1935 г. с принятием постановления о реконструкции Москвы. Идея создания города по новой системе, на другом месте, как того хотел, например, Корбюзье, отпала, зато дальнейшее развитие исторически сложившегося города и его структуры было поднято до основополагающего принципа. Он приобрел эпохальное значение. Следуя ему, были восстановлены даже те города европейских государств, которые особенно жестоко пострадали во второй мировой войне.

Впервые для немецкого читателя появился в 20-е годы и термин «квартал», или «жилой комплекс», ставший в новых советских городах важной градостроительной единицей функционального строя и пространственной организации жилых районов. В проектах группы Мая жилые комплексы оставались сначала привычными поселками и планировались в соответствии с франкфуртской модой строжайшим строчечным методом застройки, точно ориентированной с севера на юг. Города, спланированные Маем, были всего лишь рядом таких единообразных комплексов. Схематизм бросался в глаза, но в нем был и свой резон: такие упрощения гарантировали удобную планировку любой квартиры и рационализировали градостроительство. Строчечный метод застройки не удовлетворял в полной мере.

Впервые выяснилось также, что заимствованное в западноевропейском градостроительстве представление о городе как о системе рациональной организации труда, жилища, отдыха, транспорта и исторического наследия, бывшее до 1933 г. доктриной СИАМ, не удовлетворяло социалистическую практику, поскольку оно пренебрегало функцией городского центра. Опыт советского градостроительства стал одним из основополагающих постулатов не только для немецких архитекторов, но и для специалистов капиталистических стран вообще, СИАМ также стал ориентироваться на этот принцип.

Самое сильное впечатление на немецких архитекторов произвела комплексная планировка новых жилых районов, и прежде всего целых новых городов. Говоря сегодня о так называемых поселках 20-х годов в Германии, часто забывают, какой ценой и в результате какой борьбы с земельной спекуляцией, бюрократией и отсталыми представлениями они планировались и строились. Кроме того, эти поселки всегда были достаточно оснащены общественными сооружениями, необходимыми для нормальной жизни. Поэтому известия о строительстве в СССР полноценых городов на необжитых территориях производили в Германии прямо-таки электризующее действие.

Бурное жилищное строительство в Германии и в Советском Союзе естественно привело к живому обмену в области проблем планировки и ее практической реализации, в вопросах экономики. У немецких архитекторов было то преимущество, что они могли опереться на опыт реформированного строительства малых жилищных форм кануна первой мировой войны. В царской России подобных положительных традиций не было. Тем не менее в советском жилищном строительстве были явления, для немецких архитекторов новые и очень их занимающие. Явления эти были связаны с вовлечением в производственный процесс женщин, которое советские архитекторы стремились учесть, планируя новые типы домов. Речь идет о домах-коммунах, в которых ведение индивидуального хозяйства облегчалось наличием большой центральной кухни со столовой. Затем должны были появиться детские сады и ясли, чтобы по возможности освободить семью от воспитания детей, а также клубы и другие учреждения нового коллективного образа жизни.

Эти замыслы волновали многих архитекторов. В них нашли свое отражение проблемы, затрагивавшие основы общества, семьи, ее будущего. Насколько велик был интерес к ним в 20-е годы, свидетельствует также число проектов домов-коммун, включенных Лисицким в книгу о новом строительстве в Советском Союзе. Созданием мелких градостроительных единиц, представляющих собой сочетание разнообразных жилищных форм, занимались архитекторы из группы Мая. Они хотели обратить внимание на самую прогрессивную форму жилого дома как на образец и движущую силу развития и в области

индивидуального строительства и пространственно наглядно воспроизвести самое явление совместной жизни. Б. Таут предостерегал в журнале «СА» от чрезмерного обобществления функций семьи и указывал на правомерность второго фактора — изоляции, необходимой для развития личности. Подобные идеи долгое время оставались под спудом. Сегодня стремительное изменение условий жизни выдвинуло аналогичные проблемы, и они будут занимать нас еще длительное время.

На нормирование, типизацию и стандартизацию строительства немецкие архитекторы, прибывшие из одной из самых развитых промышленных стран, возлагали особые надежды. Однако строительная экономика Советского Союза, истощенная гражданской войной, сильно отставала, не хватало квалифицированных строителей и стройматериалов и особенно машин. Самым уязвимым местом была нехватка строительных кранов. Однако еще в процессе дискуссии о типизации и индустриализации строительной техники (например, в 1932 г. «Московское обозрение» («Moskauer Rundschau») проводило опрос немецких архитекторов по поводу эстетического аспекта проблемы) были заложены основы ее реорганизации. На крупных стройках были установлены производственные нормы на конструктивные элементы, двери и окна, созданы типовые проекты зданий, исходя из которых заранее выполнялись такие элементы, как бетонные балки и деревянные перекрытия, а также постепенно вводился поточный метод с использованием американского опыта. Начались эксперименты с крупноблочным строительством. Для Германии все это было неактуальным — из-за экономического кризиса строительство там сворачивалось, в какой-то момент встал даже вопрос: не отдать ли предпочтение ручному труду, чтобы предоставить работу безработным? Предварительная заготовка строительных элементов и монтаж стали практиковаться только при фашизме, причем — примечательно — лишь на военных стройках и в военных отраслях промышленности.

Окинув взглядом контакты архитекторов Советского Союза и Германии на протяжении 1917—1933 гг., поражаешься их широте и многогранности. Причем бросается в глаза тот факт, что осуществляли их представители новой архитектуры. С немецкой стороны было много примеров участия в решении конкретных градостроительных проблем, причем часто немецкие архитекторы самого высокого ранга выполняли и черновую работу. С советской стороны самая большая помощь заключалась в идеологической и моральной поддержке прогрессивных сил немецкого народа. За эти контакты мы благодарны их активным участникам, прежде всего нашим коллегам из Советского Союза.

И. В. Коккинаки

СОВЕТСКО-ГЕРМАНСКИЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ СВЯЗИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ 20-Х ГОДОВ

С конца 50-х годов в отечественной печати постепенно расширяется круг публикаций, посвященных советско-германским контактам в период Веймарской республики.

Советско-германские связи в области литературы и театра, музыки и кино, живописи и графики стали предметом многих исследований [1]. Но одна сторона этой темы — контакты между архитекторами двух стран — до сих пор не привлекала внимания советских ученых. Об этом свидетельствуют и материалы, непосредственно связанные с взаимным обменом информацией по архитектуре [2].

В ГДР в числе работ о научно-культурных контактах двух стран в 1917—1933 гг. имеются и статьи по интересующей нас тематике [3]. В основном они касаются социальной проблематики советско-германских связей в области архитектуры и деятельности немецких архитекторов в СССР в 30-е годы.

Необходимо восполнить существующий в советской исторической науке пробел и расширить круг материалов, дающих

---

[1] *Иоффе А. Е.* Международные связи советской науки, техники и культуры. 1917—1933. М., 1975; *Кузьмин М. С.* Деятельность партии и Советского государства по развитию международных научных и культурных связей СССР. 1917—1932. Л., 1971; *Муравьев Ю. П.* Советско-германские культурные связи в период Веймарской республики.— Вестн. истории мировой культуры, 1960, № 5; *Никольская Л. С.* Развитие советско-германских научных и культурных связей (1919—1928).— Ежегодник германской истории. 1970. М., 1970, вып. 1.

[2] См., например: *Кузьмин М. С.* Образование в Германии Общества друзей новой России (1923—1924).— Вестн. Ленингр. ун-та, № 2. Серия истории, языка и литературы, вып. 1. Л., 1962; *Иоффе А. Е.* Советско-германское общество «Культура и техника».— Вестн. АН СССР, 1966, № 5. Не было отражено и участие архитекторов в выставках — советской в Берлине (1922) и немецкой в Москве (1924) — в статьях, достаточно подробно рассматривающих материалы этих экспозиций (см.: *Ключарев А.* Первая зарубежная выставка в СССР.— Художник, 1969, № 3; *Пышновская З. С.* Страницы истории немецкого пролетарско-революционного искусства 1920-х годов.— В кн.: Искусство, революцией призванное. М., 1969).

[3] *Schmidt H.* Deutsche Architekten in der Sowjetunion.— Deutsche Architektur, 1967, N 10; *Junghanns K.* Die Beziehungen zwischen deutschen und sowjetischen Architekten in der Jahren 1917—1933.— Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und Sprach-wissenschaftliche Reihe, 1967, S. 369—381.

В 1973 г. в университете имени братьев Гумбольдт в Берлине состоялась защита диссертации выпускницы Московского университета Е. Ямайкиной, посвященной взаимосвязям советских и немецких архитекторов в 1917—1937 гг. (*Jamaikina E.* Wechselbeziehungen und Zusammenarbeit zwischen deutschen und sowjetischen Architekten in den ersten zwanzig Jahren nach der Oktoberrevolution. Eine Studie zum Wohnungs- und Städtebau der Sowjetunion 1917 bis 1937. Phil. Diss. Humboldt-Universität. Berlin, 1973).

представление о творческом сотрудничестве Советского Союза и Веймарской республики в области архитектуры.

Большой интерес представляет группа материалов, относящихся ко времени формирования нового архитектурного направления: первые контакты Отдела ИЗО Наркомпроса [4] с Баухаузом, Ноябрьской группой и Рабочим советом по искусству в 1918—1919 гг.; архитектурные проекты В. Ф. Кринского, Н. А. Ладовского, А. М. Лавинского, Г. М. Мапу, А. М. Родченко, А. В. Шевченко, Б. Д. Королева на Первой русской художественной выставке в Берлине в 1922 г. и архитектурные работы М. Берга, В. Декселя, Х. Хэринга, В. Гропиуса, М. Таута, Э. Мендельсона, Л. Хильберсеймера, Л. Мис ван дер Роэ, Л. Пери, А. Радинга, А. Корна и других на Первой всеобщей германской художественной выставке в Москве в 1924 г.; ранние публикации о советской архитектуре в немецкой печати; начало пропагандистской деятельности Эль Лисицкого в Германии, немецких архитекторов — в Обществе друзей новой России и т. д.

Не менее значительны по объему и содержанию документы, касающиеся творческих связей архитекторов двух сторон в первой половине 30-х годов: участие немецких мастеров в конкурсах на проект театра массового действа в Харькове [5] и на проект Дворца Советов в Москве [6], выставки — Баухауза (1931) и современной архитектуры Германии (1932) — в столице СССР [7], сотрудничество немецких архитекторов в советских проектных организациях и другие формы контактов [8].

---

[4] В 1918 г. в Отделе ИЗО Наркомпроса (в него до июля 1919 г. входил архитектурно-строительный подотдел) вырабатывалась общая программа строительства новой культуры. В декабре 1918 г. отправленная в Германию и в марте 1919 г. опубликованная в берлинском журнале «Художественный листок» («Das Kunstblatt»), эта программа получила широкий отклик в архитектурно-художественных кругах Германии.

[5] Из Германии было представлено на конкурс 68 проектов. Три из них были премированы: З. В. Стрижич и К. Эббеке — одна из трех первых премий, Бозигер и Стоноров — шестая премия, В. Гропиус — восьмая премия, семь немецких проектов были отмечены поощрительными премиями.

[6] Немецкими архитекторами было сделано более 10 конкурсных проектов Дворца Советов. Заказные проекты прислали В. Гропиус, Э. Мендельсон, Х. Пельциг. Интересные проекты были представлены на конкурс немецкими архитекторами, работавшими в это время в СССР.

[7] Выставка Баухауза периода Ханнеса Майера, организованная ВОКСом, экспонировалась в Москве, в Государственном музее нового западного искусства, в начале 1931 г. На выставке современной германской архитектуры, показанной в сентябре-октябре 1932 г. в Москве, были представлены фотографии многочисленных построек, осуществленных ведущими архитекторами Германии на протяжении 20-х годов.

[8] Сотрудничество немецких архитекторов в советских проектных организациях в 30-е годы было весьма распространенным явлением. Помимо двух групп — Эрнста Мая (более 20 человек, ведущие члены коллектива: Ш. Стам, Х. Шмидт, В. Хебебрант, В. Шютте, Г. Шютте-Лихоцкая и др.) и Ханнеса Майера («Рот Фронт» — Ф. Тольцинер, К. Пюшель, Б. Шефлер, А. Урбан, К. Нойман, Т. Вайнер, Р. Менш), в эти годы в различных проектно-планировочных мастерских работали Б. Таут, К. Майер, Тесслер и многие другие архитекторы из Германии.

Обстоятельное и всестороннее исследование взаимосвязей советских и немецких архитекторов в 20-е и 30-е годы — дело будущего. Материалы предлагаемой статьи, являющейся предварительным этапом более широкого и тщательного исследования советско-германских связей в области архитектуры, хронологически ограничены второй половиной 20-х годов (1925—1929 гг.) как наиболее плодотворным периодом и содержат преимущественно информацию об освоении архитектурного опыта Германии в СССР, а также о развитии профессиональных связей между архитекторами двух стран.

К середине 20-х годов в СССР практически завершился восстановительный период. XIV съезд партии, состоявшийся в декабре 1925 г., провозгласил переход страны к социалистической индустриализации. Советское государство подошло вплотную к решению грандиозных задач реконструкции промышленности, к строительству в масштабах всей страны. В этих условиях совершенно естественно было стремление советских архитекторов изучить и использовать опыт немецких коллег. Их интерес к творчеству представителей новой архитектуры Германии, являющейся одним из ведущих центров этого направления, проявился в различных формах.

В советской профессиональной периодике второй половины 20-х годов постоянно публиковались материалы об архитектурной жизни Германии. Это были статьи корреспондентов [9], отчеты советских архитекторов, побывавших в Германии [10], обзоры новостей архитектуры и строительного дела [11], а также

---

[9] *Семенов Ю.* Коммунальная жизнь Германии. (Письмо из Берлина).— Коммунальное дело, 1925, № 6; Съезды и выставки за границей. (Письмо из Берлина).— Коммунальное дело, 1925, № 15-16; *Розенберг Н.* и *Липавский Б.* Строительное дело в Германии.— Строительная промышленность, 1927, № 6—7; *Серк Л.* Современное промышленное строительство Германии.— Там же, 1928, № 1; Современное жилищное строительство Германии.— Там же, 1928, № 2.

[10] Чаще всего статьи, основанные на материалах от поездок в Германию, появлялись в органе Стройбюро ВСНХ СССР, журнале «Строительная промышленность», редакция которого отмечала огромный интерес читателей к появлявшимся там отчетам советских архитекторов и инженеров «после непосредственного осмотра» объектов. См.: *Волков Н.* Строительство в Дессау (1927, № 12); *Эль Лисицкий.* Баухауз в Дессау (1927, № 1); *Богданов Н.* Как строят за границей. (Впечатления недавней поездки за границу) (1926, № 2); *Вольфензон Г.* Впечатления о поездке в Германию, Францию, Австрию и Швецию (по путевым заметкам) (1928, № 11-12); *Углов В.* Рабочий поселок Бритци (1927, № 4); *Аранович Д.* Баухауз — Дессау (1928, № 10); Архитектурные настроения и тенденции в Германии (1928, № 8); *Бабуров В.* Поселок Georgsgarten в Целле; *Кочар Г.* Внутреннее оборудование жилищ в Германии (1928, № 1); и т. д.

[11] *Философов П.* Новые строительные материалы в Германии.— Строительство Москвы, 1929, № 1; *Башинский В.* Как поставлена в Германии опытно-исследовательская работа в области строительства.— Строительная промышленность, 1928, № 9; Судьба Веймарского Баухауза.— Современная архитектура (СА), 1926, № 1; Bauhaus. Баухауз живет! — СА, 1928, № 5; Улучшение жилстроительства в Германии.— Коммунальное дело, 1927, № 6;

архитекутрной печати [12], творческие портреты [13], новые проекты и фотографии построек [14], высказывания немецких архитекторов об основных проблемах современного строительства [15] и т. д.

Большой интерес советских архитекторов вызывали немецкие профессиональные журналы, широко распространявшиеся по Советскому Союзу [16]. По словам лидера Объединения современных архитекторов М. Я. Гинзбурга, некоторые западноевропейские журналы, начавшие поступать в СССР с 1924—1925 гг., знакомили советских зодчих с достижениями зарубежных коллег и оказывали «попутно значительное влияние и на нашу повседневную работу» [17]. Архитектурную периодику Германии выписывали не только государственные библиотеки СССР, но и учреждения, архитектурные мастерские, вузы и отдельные архитекторы [18]. Известный советский архитектор Л. Н. Павлов вспоминал, как в мастерской Весниных во ВХУТЕМАСе получали и внимательно просматривали немецкие архитектурные

Петрович Я. Жилищное строительство в Германии в 1927 г.— Там же, 1928, № 7; *Якобсон Я.* Франкфуртская кухня.— СА, 1928, № 5; и др.

[12] *Дмитриев А. И.* Иностранные архитектурные журналы (краткая характеристика).— Строительная промышленность, 1926, № 10; Библиотека Веймарского Баухауза «Bauhausbücher».— СА, 1926, № 2; ГК. Опытный дом Баухауза.— Строительная промышленность, 1927, № 4; *Эль Лисицкий.* Глаз архитектора.— Строительная промышленность, 1926, № 1; *Вольфензон Г.* Жилищная культура. (О новой книге архитектора Б. Таута).— Строительная промышленность, 1925, № 6-7; *Вегман Г.* Новое жилище — Бруно Таут. 1925.— СА, 1928, № 1; *Калиш В.* Ein Versuchhaus des Bauhauses.— СА, 1927, № 1; и др.

[13] Серия статей Б. Перетятковича «Архитектура современной Германии» в журнале «Строительная промышленность»: «Эрих Мендельсон» (1929, № 12), «Ганс Пельциг» (1930, № 2), «Вальтер Гропиус» (1930, № 3), «Бруно Таут» (1930, № 6-7).

[14] *Мис ван дер Роэ.* Проект здания для контор. Проект небоскреба; *Гропиус В.* Здание Баухауза. Проект театра Э. Пискатора.— СА, 1928, № 2; *Мис ван дер Роэ* и *Гропиус В.* Жилые дома в поселке Вайсенхоф.— СА, 1928, № 1; *Майер Х.* Школа ADGB в Бернау.— СА, 1928, № 5; и др.

[15] *Гропиус В.* Архитектор как организатор современного строительства.— СА, 1928, № 5; *Майер Х.* Новый мир.— СА, 1928, № 5; *Таут Б.* Современная архитектура и ее принципы.— Строительство Москвы, 1929, № 2 и Русско-германский вестник науки и техники, 1929, № 1; Распад города.— СА, 1930, № 1-2; Новая архитектура в Европе, 1926. Анкета журнала «Блок».— СА, 1926, № 2; Э. Мендельсон, Б. Таут, И. Гофман, Л. Хильберсаймер, Р. Декер, О. Хэзлер, К. Шнайдер, А. Хэллхорн, П. Беренс. Анкета о плоской крыше.— СА, 1926, № 4; и др.

[16] По сообщению берлинского издательства Васмут (Wasmuths), число подписчиков на журнал «Ежемесячник по строительному искусству» («Wasmuths Monatshefte für Baukunst») в СССР достигло в 1926 г. шестисот (см.: Строительная промышленность, 1926, № 10, с. 738).

[17] *Гинзбург М.* Итоги и перспективы.— СА, 1927, № 4-5, с. 114.

[18] Только государственные библиотеки Москвы получали во второй половине 20-х годов следующие немецкие журналы: «Wasmuths Monatshefte für Baukunst», «Bauwelt», «Bautechnik» и «Moderne Bauformen» (с 1924), «Baukunst» (с 1925), «Baumeister» (с 1926), «Baugilde» (с 1927), «Das neue Frankfurt» (с 1929). См.: Сводный каталог иностранных периодических изданий в библиотеках Москвы. 1924—1928. М., 1930.

журналы и особенно большое впечатление — «первое опаление» — осталось, в частности, от проектов Мис ван дер Роэ (стеклянный небоскреб и павильон в Барселоне) [19].

Не случайно также советские архитекторы пригласили своих немецких коллег участвовать в архитектурной выставке, посвященной десятилетию Октября [20]. Это было свидетельством заинтересованности в укреплении связей с передовыми архитекторами Германии, «с чрезвычайной готовностью откликнувшимися на советское приглашение» [21]. Хотя большинство представленных работ, как отмечали рецензенты, было хорошо известно в СССР по печатным изданиям (что прежде всего относилось к Баухаузу, представленному на выставке двенадцатью участниками во главе с В. Гропиусом), этот международный смотр архитектуры с успехом выполнил ряд задач, сыграв большую роль в «утверждении идей современной архитектуры» и в консолидации передовых сил Европы, проявивших «исключительный интерес и доброжелательство к новой Советской России и, в частности, к ее представителям в области архитектуры» [22]. Известный советский художественный критик Я. Тугендхольд писал, что участие иностранных архитекторов в выставке, являющееся выражением все более крепнущей связи и «переклички между наиболее передовыми архитекторами Запада и нашей молодой архитектурой,— факт большого не только художественного, но культурно-политического смысла» [23].

Искреннее удовлетворение организаторов Первой выставки современной архитектуры в Москве участием в ней зарубежных единомышленников сочеталось с некоторым разочарованием. Так, с точки зрения автора большого обзора выставки — архи-

---

[19] Выступление Л. Н. Павлова на вечере, посвященном творчеству Мис ван дер Роэ, в Союзе архитекторов 26 марта 1970 г.

[20] Первая выставка современной архитектуры, организованная Объединением современных архитекторов при участии Главнауки, открылась 18 июня 1927 г. в Москве, в помещении ВХУТЕМАСа.

В иностранном отделе выставки были представлены следующие работы немецких архитекторов: В. Гропиус. Поселок Дессау — Тертен (индустриальное производство частей здания, конструкция типовых домов, общий вид постройки, кухня типового дома); Здание Баухауза в Дессау (проектные материалы и многочисленные фотографии — общие виды, фрагменты, интерьеры); Х. Майер и Г. Витвер. Школа св. Петра в Базеле (конкурсный проект); здание Лиги наций в Женеве (конкурсный проект); М. Таут и Й. Гофман. Дом печатников в Берлине (проектные материалы и фотографии); павильон Всеобщего германского союза профсоюзов на выставке в Дюссельдорфе; Г. Мухе и Р. Паулик. Стальной дом в Дессау—Тертен; М. Бройер. Проект стального дома. Кроме того, на выставке были представлены дизайнерские проекты Баухауза — мебель, посуда, ткани, осветительная арматура. См.: Каталог Первой выставки современной архитектуры. М., 1927.

[21] *Тугендхольд Я.* К выставке современной архитектуры.— Известия, 1927, 12.VI.

[22] Первая выставка современной архитектуры.— СА, 1927, № 3, с. 96.

[23] Известия, 1927, 12.VI.

тектурного критика Д. Арановича — проектная деятельность Баухауза оказалась ингересной главным образом своим решением интерьера («как это ни покажется странным»). По мнению рецензента, даже работы Вальтера Гропиуса были интересны и значительны «не столько в смысле архитектуры, сколько в плане разработки проблемы стандартного построения жилищ посредством шлакобетонных пустотелых камней, изготовляемых на месте постройки»[24]. Сознавая, что архитектура Германии представлена на выставке далеко не полно, Д. Аранович считал, однако, что в основе своей она отражала истинное положение вещей, и утверждал, что времена «немецких дерзаний, несомненно, отошли в прошлое». В заключение рецензент делал знаменательный вывод: «Именно сейчас, больше, чем когда бы то ни было, наша архитектура должна рассчитывать на самоё себя!»

Развитию советско-германских связей в области архитектуры способствовали также и деловые круги СССР, стремившиеся использовать опыт немецких архитекторов в проектировании и строительстве промышленных и административных зданий.

В 1925 г. представители ленинградского Текстильтреста, осмотрев новые предприятия легкой промышленности в Германии, обратились к Э. Мендельсону с предложением участвовать в проектировании красильно-аппретурной фабрики «Красное знамя» в Ленинграде. После длительных переговоров[25] представители ленинградской организации заключили в Берлине договор с Э. Мендельсоном о создании контрпроекта к уже имевшемуся.

В октябре 1925 г. Э. Мендельсон привез в Ленинград предварительный проект, который был принят как основа для дальнейшей разработки. В мае 1926 г. окончательный вариант проекта был принят Комиссией ленинградского Текстильтреста, одобрен в Москве и назначен к осуществлению. После очередной поездки в Ленинград в июне 1926 г. Мендельсон сделал рабочие чертежи объекта. Строительство фабрики было закончено в 1930 г.

Передача ленинградским Текстильтрестом персонального заказа на проектирование фабрики «Красное знамя» Э. Мендельсону послужила поводом для принципиальной полемики в советских архитектурных кругах о формах привлечения иностранных специалистов к проектированию в СССР.

В обсуждении этой проблемы приняли участие практически все центральные творческие организации архитекторов — Мос-

---

[24] *Аранович Д.* Выставка современной архитектуры.— Строительная промышленность, 1927, № 6-7, с. 453.

[25] По-видимому, предложение о проектировании этого объекта сделано было не только Э. Мендельсону, так как, по его словам, он участвовал «в соревновании с другими немецкими архитекторами» (см.: Письмо Э. Мендельсона.— СА, 1927, № 3, с. 108).

ковское архитектурное общество (МАО), Объединение современных архитекторов (ОСА), Ассоциация новых архитекторов (АСНОВА) и Всесоюзное общество гражданских инженеров (ВОГИ) [26].

Представители ВОГИ лучше других знали о сложностях и отставании строительного производства, а потому признавали целесообразность использования западной техники в промышленном строительстве и считали, что «не может встретить возражений со стороны русских строителей» приглашение высококвалифицированных зарубежных зодчих для любой работы [27].

Архитекторы — участники этого обсуждения — стояли на иных позициях. Отдавая должное опыту и достижениям немецких коллег, МАО, ОСА и АСНОВА считали, что в советской архитектуре имеются силы, способные самостоятельно справиться со многими задачами. «Искусство и архитектура СССР квалифицируются на Западе достаточно высоко, и они вправе этой оценки требовать и у себя» [28],— говорилось в письме правления АСНОВА. Кроме того, социальный строй СССР ставил перед советской архитектурой новые задачи, которые, по мнению членов АСНОВА и МАО, не могли решить зарубежные архитекторы. Поэтому, не отказываясь от использования высших достижений мирового опыта и укрепления профессиональных связей с прогрессивными архитекторами Запада, участники дискуссии из МАО, ОСА и АСНОВА призывали к организации творческих соревнований и к объявлению международных архитектурных конкурсов.

Во второй половине 20-х годов немецкие коллеги были привлечены к проектированию одного из крупнейших административных зданий Москвы — Центросоюза. Весной 1928 г. ВОГИ по поручению Центросоюза объявило открытый конкурс на составление проекта. Одновременно Центросоюз организовал закрытый конкурс и пригласил группу архитекторов Управления по постройке складов Центросоюза, а также представителей трех европейских стран: Бернета и Тейта — из Англии, М. Таута — из Германии, Ле Корбюзье и П. Жаннере — из Франции (срок подачи заказных проектов — 10 июля, в открытом конкурсе — 20 июня).

---

[26] В журнале «Строительная промышленность» под общей рубрикой «О привлечении иностранных специалистов к строительству в СССР» (1925, № 12) были опубликованы официальные письма за подписью правлений обществ МАО, ВОГИ и АСНОВА. Точку зрения, высказанную в письме А. Пастернака в редакцию «СА» (по поводу ряда заметок в советской периодической печати, «дискредитирующих имя Э. Мендельсона и искажающих истинное положение вещей»), можно считать позицией ОСА, к которой присоединилась редакция журнала (в нее входило руководство ОСА).— См.: СА, 1927, № 3.

[27] Строительная промышленность, 1925, № 12, с. 823.

[28] Там же, с. 823.

Жюри конкурса, образованное правлением Центросоюза [29], отметило в проекте М. Таута привлекательную ясность плана с одним двором, однако он был отклонен из-за неудовлетворительного, по мнению Комиссии, решения входов, неудачного решения клуба и «недопустимого размещения квартир» [30]. Характеризуя проект М. Таута, обозреватель конкурса писал, что он «отличается большим реализмом, некоторой тяжеловесностью, граничащей со скукой, но не лишен давящей монументальности» [31].

После внимательного изучения результатов двух конкурсов правление Центросоюза организовало третий, заключительный этап творческого соревнования, заказав проекты советским архитекторам и из иностранных — П. Беренсу (срок подачи проектов — 20 октября 1928 г.).

Комиссия, состоявшая из представителей Центросоюза, Моссовета, Мосстроя и других организаций, высоко оценила «очень тщательную и хорошо продуманную разработку» проекта немецкого архитектора, «значительный интерес в отношении композиции масс», монументальность здания [32]. Критику жюри вызвало использование Беренсом для освещения коридоров замкнутых стеклянных дворов над первым этажом, что было признано неприемлемым в наших условиях, а также решение фасадов с большим количеством вертикальных выступающих членений при небольшой ширине межоконных проемов.

Установлению личных контактов между архитекторами двух стран и получению непосредственной информации в СССР об архитектурно-строительной жизни Германии содействовали многочисленные зарубежные командировки и экскурсии советских архитекторов, что было особенно характерно для второй половины 20-х годов. Именно к этому времени в СССР назрела острая проблема массового жилищного строительства и необходимость ее стандартизации и индустриализации.

Работы ведущих немецких архитекторов в области поселкового и жилищного строительства (В. Гропиуса, Б. Таута, Э. Мая, Х. Майера и др.), выставки современного жилища в Штутгарте, Бреслау, Мюнхене, Дрездене и т. д. демонстрировали успехи немецкой архитектуры и техники в создании рационального дешевого жилища на основе механизации строительных работ, использования новых материалов, экономичных конструкций и рационального архитектурного решения проектов. Поэтому интерес советских архитекторов к германскому опыту был вполне оправдан.

---

[29] В Комиссию (жюри) вошли: Г. Б. Красин, М. В. Крюков, И. П. Машков, Л. А. Серк, В. А. Веснин, Я. А. Корнфельд, И. И. Кондаков.

[30] *Татаринов В.* Дом Центросоюза в Москве.— Строительная промышленность, 1928, № 9, с. 649.

[31] Там же, с. 651.

[32] *Местнов А.* Заключительный конкурс на дом Центросоюза.— Строительство Москвы, 1929, № 1.

Осенью 1927 г. ВСНХ СССР организовал Первую экскурсию инженеров-строителей для изучения промышленного и жилищного строительства Германии. Делегация советских специалистов, осмотрев многочисленные постройки в разных городах страны, посетила, в частности, выставку Веркбунда в Штутгарте, явившуюся вехой в истории международного утверждения рационалистического направления в архитектуре. Советские инженеры особенно отмечали в своих отчетах успехи Германии в области рационализации строительства и в удешевлении его стоимости, усиление внимания проектировщиков к внутреннему оборудованию жилища: «В то время как мы строим только «дом», т. е. коробку, немцы строят «жилище» [33].

В статьях участников этой поездки рассматривались также новейшие методы жилищного строительства, новые конструкции [34], давался анализ построек в поселке Вайсенхоф, осуществленных по проектам ведущих западноевропейских представителей новой архитектуры, причем жилой дом, выстроенный по проекту Мис ван дер Роэ, отмечался как «наиболее соответствующий условиям застройки в СССР» [35].

Делегация советских специалистов посетила и Дессау — «центр новаторских устремлений германских архитекторов» [36]. В. Гропиус, любезно принявший советских инженеров-строителей, подробно осветил в беседе с ними новые методы производства строительных работ в Дессау.

Осенью 1927 г. Московским губотделом Союза строителей была организована аналогичная по своим задачам экскурсия студентов старших курсов архитектурных и строительных факультетов московских вузов [37]. Студенты встречались со многими ведущими мастерами Германии, побывали на объектах, стройках, в проектных мастерских. В их отчетах затрагивались актуальные для советской архитектуры проблемы, по которым велись дискуссии в нашей стране (в частности, о выборе типа застройки).

Помимо групповых поездок советских архитекторов и инженеров-строителей в Германию, во второй половине 1920-х годов

---

[33] *Выгодский Л.* Выставка «Wohnung» в Штутгарте.— Строительная промышленность, 1927, № 11, с. 750.

[34] *Кукушкин С.* Архитектурные идеи Штутгартской выставки.— Строительная промышленность, 1928, № 3; *Гуревич И.* Современное жилье. Выставка-поселок «Weissenhof» в Штутгарте.— СА, 1928, № 1.

[35] *Равдин Д.* Выставка «Wohnung» в Штутгарте.— Строительная промышленность, 1927, № 11.

[36] *Волков Н.* Строительство в Дессау.— Строительная промышленность, 1927, № 2.

[37] Среди участников экскурсии были студенты ВХУТЕМАСа: И. И. Муравьев, А. Ф. Кельмишкайт, Г. Б. Кочарян, В. В. Бабуров; МВТУ: Г. Я. Козелков, А. Г. Мордвинов; МИИТа — Н. Р. Карыгин и Строительного техникума — В. Ф. Суворкин. Руководителем группы был назначен член Президиума профсоюза строительных рабочих Н. Селиванов (ЦГАОР СССР, ф. 5283, оп. 6, ед. хр. 34, л. 127, 131, 132).

существовали и персональные командировки. В 1928 г. в Баухаузе побывал известный искусствовед И. Л. Маца [38], эмигрировавший после падения Венгерской Советской республики в СССР.

Искренний интерес советских архитекторов к различным областям архитектурно-строительной жизни Германии, восхищение творческими достижениями коллег, стремление усвоить все лучшее из их опыта — все это не означало, однако, ни безоговорочного принятия всех принципов, методов и установок немецкого зодчества, ни всестороннего их влияния на советскую архитектуру. Так, в резолюции по докладам идеологической секции ОСА, принятой на первой конференции общества, говорилось: «По вопросам новой архитектуры на Западе мы отмечаем элементы родства с нашей работой в той части деятельности наиболее прогрессивных архитекторов Запада, где сказались высокие достижения мировой науки и техники и совершенные методы строительства, и наше полное расхождение в целевой установке архитектуры, которая выявляет со всей очевидностью разницу между буржуазным социально-бытовым укладом Запада и новыми общественно-бытовыми взаимоотношениями пролетарской страны, строящей социализм» [39].

Самостоятельность и независимость советских архитекторов в решении многих задач, актуальных для социалистического общества, сочетающаяся с заинтересованностью в достижениях архитектуры и строительства Германии, проявляется на всех этапах советско-германских связей в этот период.

Во второй половине 20-х годов основное место на страницах советской печати уделялось опыту Германии в создании рационального жилища и связанным с ним вопросам стандартизации и индустриализации строительства. Желание использовать этот опыт сочеталось у советских архитекторов с пониманием невозможности прямого переноса в наши условия готовых образцов «минимального жилища». Работая над сложным комплексом проблем социалистического жилища, важно было сохранить новые принципы организации быта, разработанные отечественной наукой. В статьях Эль Лисицкого, одинаково хорошо осведомленного как о состоянии архитектуры за рубежом, так и о проблемах, стоящих перед советской архитектурой, особенно остро ставился вопрос: «Что из иностранного опыта должно быть нами учтено?» Характерно, что в статье, посвященной выработке нового типа жилья, автор отметил: «действительно нового по мысли, по содержанию и по форме на Западе гораздо меньше, чем у нас это представляют» [40]. Он предостерегал от автоматического копирования западных типов жилых

---

[38] Эти сведения любезно сообщены автору И. Л. Маца в марте 1970 г.
[39] СА, 1928, № 3.
[40] *Эль Лисицкий.* Культура жилища.— Строительная промышленность, 1926, № 12, с. 877—881.

домов. В социальном содержании жилого организма в СССР и за рубежом существовали огромные различия, и далеко не все в западноевропейском опыте могло быть использовано «как фундамент для наших новых созидающих традиций».

Если немецкие архитекторы сосредоточили внимание на проектировании малоэтажных домов с максимальной изоляцией каждой жилой ячейки и всего подсобного хозяйства (от каждой квартиры — индивидуальный участок земли и обособленное помещение, если при доме были подсобные постройки), то перед советскими архитекторами стояла проблема создания укрупненного жилья со сложным комплексом общественно-бытового и культурного обслуживания — в соответствии с новым социальным содержанием быта населения [41]. Поэтому основной интерес советских архитекторов вызывали методы строительства жилья в Германии — индустриализация, типизация, организация строительных работ, новые материалы и конструкции, внутреннее оборудование [42]. Речь шла как о прямом использовании немецкой строительной техники, так и о консультациях специалистов — инженеров, техников, квалифицированных рабочих.

Немецкие специалисты приняли участие и в реорганизации профессионального образования, вызванной необходимостью ликвидировать острый недостаток в инженерах и техниках. Так, например, в Москву был приглашен профессор П. Л. Пастернак из Цюрихского федерального политехникума. Его соображения по поводу подготовки инженеров-строителей были поддержаны и работавшими в СССР профессором А. Клейнлогелем из Дармштадта и М. Майером из Веймара.

Руководящие органы приглашали также зарубежных специалистов в качестве консультантов. Между 1926 и 1930 г. в Москву для консультаций по жилищному строительству несколько раз (в 1926, 1929 и 1930 г.) приезжал немецкий архитектор Бруно Таут. Он был известен в СССР своим обширным опытом по проектированию массового жилья в Магдебурге и Берлине и представлял, по мнению редакции журнала «Строительная промышленность», «новое движение в архитектуре, которое имеет своим назначением отражать современный утилитаризм в архитектурных формах» [43]. Кроме того, Б. Таут являлся активнейшим членом Общества друзей новой России [44]

---

[41] См.: *Бабуров В.* Поселок Törten в Дессау.— Строительство Москвы, 1928, № 5; *Вегман Г.* Укрупненное жилье.— СА, 1927, № 1.

[42] Характерна точка зрения рецензента III выпуска Библиотеки Баухауза В. Калиша, писавшего, что для советских архитекторов представляют интерес не столько архитектурные достоинства дома, о строительстве которого сообщалось в выпуске, сколько «метод, которым руководствовался Баухауз» при его осуществлении.— СА, 1927, № 1.

[43] Редакционная заметка перед статьей Б. Таута.— Строительная промышленность, 1926, № 6-7, с. 465.

[44] Начало непосредственных контактов Б. Таута с деятелями советской культуры относится, по-видимому, ко времени его знакомства с Эль Лисицким

со дня его основания и с большим интересом и сочувствием следил за социальными преобразованиями в стране Советов [45].

Впервые Б. Таут приехал в Москву в мае 1926 г. по приглашению Моссовета «со специальной целью — ознакомиться с рабочим жилищным строительством» [46]. Конкретные предложения, которые, по его мнению, могли бы способствовать успеху дела, Б. Таут высказал в докладе, прочитанном им в Жилищно-строительном комитете при Президиуме Моссовета. Основные практические рекомендации касались местоположения жилищ, технических условий, планов зданий и ситуационных планов, а также архитектурной обработки. Кроме того, Таут дал несколько советов в организационной области: об усилении научного аппарата, о создании светокопии, о введении десятичных масштабов и т. д.[47] Советы и рекомендации Бруно Таута были признаны «вескими и правильными» [48], но реализовать их в стране, еще не оправившейся от войн и разрухи, было трудно.

Б. Таут участвовал в ряде конференций и совещаний по наиболее острым проблемам архитектуры и строительства в Советском Союзе. В частности, он принял участие в собеседовании, устроенном Всесоюзным обществом культурной связи с заграницей по вопросу оборудования жилищ и рациональному решению мебели [49].

Вторично Б. Таут приезжал в Москву в январе 1929 г. для участия в «Неделе германской техники», организованной Русско-германским обществом науки и техники.

В октябре 1930 г. Таут посетил Москву в третий раз — по приглашению Мосстройобъединения. В докладах, прочитанных в Москве, и в статье, присланной по возвращении домой, Б. Таут дал несколько советов по поводу покрытия зданий, способов их окраски, наиболее экономичных и традиционных

и И. Эренбургом — к 1921—1922 гг. В 1922 г. он опубликовал в издававшемся им в Магдебурге журнале «Рассвет» («Frühlicht», № 3) статью И. Эренбурга о проекте Памятника III Интернационала В. Татлина и статью архитектора Н. Исцеленова «Архитектура в России».

[45] В появившейся в 1919 г. книге «Альпийская архитектура» («Alpine Architektur». Hagen, 1919), которая получила широкий отклик в архитектурных кругах Германии, Б. Таут привел дословный текст декрета о земле, принятого на II Всероссийском съезде Советов. В моей статье «К вопросу о взаимосвязях советских и зарубежных архитекторов в 20—30-е годы» (сб. Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. М., 1976) были сообщены ошибочные сведения о включении Таутом текста этого декрета в книгу «Die Auflösung der Städte oder die Erde, eine gute Wohnung oder auch Der Weg zur Alpinen Architektur» (Hagen, 1920).

[48] Оценка жилищного строительства Моссовета.— Известия, 1926, 27.V.

[47] *Н. Н.* Московское жилищное строительство в оценке Бруно Таута.— Строительная промышленность, 1926, № 6-7.

[48] Там же.

[49] Архитекторы Б. Таут и Э. Мендельсон в Москве.— Известия, 1926, 29.V; Собеседование в ВОКСе.— СА, 1926, № 2.

для России, и высказался за объединение всех московских строительных организаций в единый крупный центр [50].

С момента их зарождения советско-германские связи в области архитектуры носили двусторонний характер. Наряду с внимательным изучением опыта немецких коллег в СССР велась также активная пропаганда достижений советской архитектуры в Германии.

Большую роль в этом встречном процессе играли немецкие архитекторы и искусствоведы, имевшие возможность воочию познакомиться с теорией и практикой советской архитектуры. В 1923 г. СССР посетил член правления Общества друзей новой России, искусствовед Адольф Бене. В 1926 г. в книге, посвященной новому направлению в архитектуре европейских стран [51], под впечатлением от поездки в Советский Союз он писал, в частности, о поисках типа коллективного жилища, о конкурсе на проект Дворца труда, о мастерской Н. А. Ладовского во ВХУТЕМАСе и некоторых других явлениях в советской архитектуре первых послереволюционных лет [52].

Б. Таут по возвращении из СССР читал доклады и опубликовал около десятка статей о поисках советских архитекторов в области жилищного строительства, о социальной проблематике советской архитектуры [53]. Переводы статей и докладов Таута, появившиеся в советской печати, дают достаточно ясное представление о взглядах немецкого архитектора на состояние и задачи советской архитектуры [54]. Возникновение нового направления в советской архитектуре, общую тенденцию поисков новых форм, «соответствующих современным понятиям, конструкциям и материалам», Таут прямо связывал с победой пролетариата: «Захват власти пролетариатом в СССР есть всемирно-историческое событие, дающее простор мысли и работе творческих сил»,— писал он. Искусство социализма «никоим образом не должно быть голым повторением внешних форм побеж-

---

[50] Б. Таут о московском строительстве.— Русско-германский вестник науки и техники, 1931, № 2.

[51] *Behne A.* Der moderne Zweckbau. München — Wien — Berlin, [1926].

[52] Работа по исследованию советско-германских связей в области архитектуры и строительства опирается на данном этапе преимущественно на материалы, имеющиеся на русском языке. Поэтому в предлагаемой статье приводятся только те высказывания немецких архитекторов, которые были опубликованы в советской печати.

[53] Rußland und Westliche Wohnungsbau.— Das neue Rußland, 1924, N 5; Neue Baukunst.— Das neue Rußland, 1926, N 5-6; Über russische Wohnungs- und Baupolitik.— Wohnungswirtschaft, 1926, N 18-19; Von Moskauer Wohnungsbau.— Bauwelt, 1927, N 4; Der Weg der russischen Architektur.— Wohnungswirtschaft, 1929, S. 258—262; Zum Problem der Zukunftstadt. Sowjetrußlands architektonische Situation.— Das neue Rußland, 1930, N 1-2; An den Arbeitsfront.— Das neue Rußland, 1930, N 7-8; Rußlands architektonische Situation.— Moderne Bauformen, 1930, S. 57—67.

[54] См. статьи: «Архитектура как выразитель власти» (Строительная промышленность, 1926, № 6-7) и «Новая архитектура в СССР» (Строительная промышленность, 1926, № 8).

денного новой эпохой искусства, так же как в области политики и экономики не должны повторяться нелепости старой системы». Призывая к обновлению искусства, Таут придавал также большое значение лучшим традициям русской архитектуры и умелому их использованию.

С искренней заинтересованностью следил немецкий архитектор за успехами московского жилищного строительства, его внимание привлекло создание новых типов жилища и разработка современных методов строительства. Созданную под руководством инженера Г. Б. Красина конструкцию из крупных бетонных блоков, укладываемых механическим способом, Таут считал очень ценным решением, которое могло лечь в основу рационализации строительства. Немецкий архитектор подчеркивал, что подобные практические опыты имеют возможности для развития только в СССР, где исследования проводятся в государственных институтах, в распоряжении которых «имеется целая страна со всеми ее недрами, нет собственника, который мог бы запретить провести то или другое исследование естественных богатств», и «отсутствует частная промышленность строительных материалов» [55].

Восхищение Таута вызывала также деятельность коллектива советских архитекторов под руководством М. Я. Гинзбурга (в секции типизации при Стройкоме РСФСР) по разработке типов квартир и жилого дома с общественным обслуживанием, реализовавшаяся, в частности, в жилом доме на Новинском бульваре.

В книге, посвященной новому направлению в архитектуре Европы и Америки [56], Б. Таут специально отмечал советские постройки, отличавшиеся своей независимостью от западных образцов: институт электротехники А. В. Кузнецова — «блестящий пример новой советской архитектуры», стадион «Динамо» А. Я. Лангмана и Л. З. Чериковера, здание газеты «Известия» Г. Б. и М. Г. Бархиных, жилой дом по проекту Г. Б. Красина, проект здания библиотеки им. Ленина бр. Весниных, Дом промышленности в Харькове С. С. Серафимова, С. М. Кравеца и М. Д. Фельгера.

Другой известный немецкий архитектор — Э. Мендельсон — отразил свои впечатления от поездки в Советский Союз в интересном фотоальбоме [57]. Сюда, помимо многочисленных памятников русской архитектуры, вошли проекты и постройки (без указания авторства) Г. Б. Бархина («Известия»), В. Е. Татлина (Памятник III Интернационала), Эль Лисицкого (Трибу-

---

[55] Доклад Таута на «Неделе германской техники» в Москве в январе 1929 г. был опубликован в журналах: «Строительная промышленность» (1929, № 3), «Строительство Москвы» (1929, № 1), «Русско-германский вестник науки и техники» (1929, № 1).

[56] *Taut B.* Die neue Baukunst in Europa und Amerika. Stuttgart, 1929.

[57] *Mendelsohn E.* Rußland, Europa, Amerika. Ein architektonischer Querschnitt. Berlin, 1929.

на вождя и горизонтальный небоскреб), Б. М. Великовского (Госторг), И. И. Леонидова (Институт библиотековедения им. Ленина и кинофабрика), В. А. и Л. А. Весниных (Ивсельбанк и Московский телеграф) и др.

По-видимому, Э. Мендельсон встречался, как и Б. Таут, во время своих приездов в СССР со многими советскими архитекторами, в том числе с ведущими членами ОСА, а также с Эль Лисицким, способствовавшим знакомству немецкого коллеги с архитектурной жизнью и памятниками Москвы.

Л. М. Лисицкий продолжал свою пропагандистскую деятельность в Германии и во второй половине 20-х годов. Являясь членом АСНОВА и будучи тесно связанным в эти годы с Н. А. Ладовским, он мечтал организовать выставку Ассоциации «для всей Европы». В июле 1925 г., через месяц после возвращения на родину, Лисицкий писал в Германию: «АСНОВА имеет хороший материал, неплохие идеи. Уверен, что наша работа принесет реальный успех. Теперь я начну использовать личные отношения, которые я завязал с созидательными силами в Европе» [58].

В 1926 и 1928 г. Эль Лисицкий приезжал в Германию для оформления ряда выставок, встречался со многими уже знакомыми ему архитекторами, в частности с Х. Хэрингом, Э. Маем [59], посетил поселок Вайсенхоф в Штутгарте и т. д. Он читал доклады о культурной жизни Советской России, публиковал статьи о развитии архитектуры в СССР [60], встречаясь с многочисленными друзьями, рассказывал им о достижениях строительства в Советском Союзе и о планах на будущее.

В 1929 г. Эль Лисицкий по предложению венского издательства сделал книгу о советской архитектуре, получившую широкое распространение в Германии [61]. Подчеркнув значение Октябрьской революции для развития современной архитектуры в СССР, Лисицкий посвятил отдельную главу процессу взаимодействия искусств в первые послереволюционные годы и влиянию экспериментов в пластических искусствах на формирование

---

[58] *El Lissitzky.* Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Dresden, 1970, S. 62.

[59] Круг профессиональных контактов Эль Лисицкого в Германии был очень обширен. Об этом свидетельствует, кроме уже хорошо известных материалов, такой любопытный документ, как сохранившаяся записная книжка архитектора, относящаяся ко второй половине 20-х годов. Здесь мы находим имена А. Бене, В. Баумайстера, М. Бурхарда, А. Дорнера, Деккера, В. Эггелинга, Г. Гроса, Й. Гантнера, Л. Хильберсаймера, В. Хусцара, Р. Хаусмана, Х. Хэринга, Э. Каллаи, О. Крамера, Э. Мендельсона, Э. Мая, О. Нагеля, Л. Пери, Х. Рихтера, Л. Мис ван дер Роэ, Б. Таута, Я. Чихольда и других немецких деятелей культуры (частный архив семьи Лисицких).

[60] *El Lissitzky.* SSSR's Architektur.— Das Kunstblatt, 1925, N 2.

[61] *El Lissitzky.* Rußland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion. Wien, 1930. Книга открывала серию «Новое мировое строительство» («Neues Bauen in der Welt»), для последующих томов которой Эль Лисицким были сделаны по заказу издательства A. Schroll and Co. суперобложки.

5 Заказ № 3169

нового архитектурного направления, особо выделяя работы В. Е. Татлина, К. С. Малевича и деятельность мастерской Н. А. Ладовского. Он знакомил читателей с теоретическими платформами двух основных творческих направлений в советской архитектуре 20-х годов — конструктивизма и формализма, рассказывал о процессе формирования домов-коммун, рабочих клубов, спортивных сооружений, об организации промышленного строительства, о поисках в области градостроительства, о вопросах архитектурного образования. Все разделы этого издания сопровождались многочисленными иллюстрациями проектов и построек представителей новаторских направлений в советской архитектуре.

Во второй половине 20-х годов в немецкой архитектурной печати появляются статьи и других советских авторов, в частности М. Я. Гинзбурга [62], писавшего о задачах, стоявших перед архитекторами СССР. Он излагал также творческий метод конструктивистов и анализировал проекты представителей ОСА. Публикация А. С. Никольского [63] касалась разработки проблемы естественного освещения интерьеров, которая велась в его мастерской. Статья Д. Арановича [64] представляла собой обзор развития советской архитектуры за последние годы.

Заинтересованность советских архитекторов в пропаганде за рубежом проектов и построек, отмеченных самобытностью и новизной художественных решений, активной социальной направленностью, заметно проявилась в их реакции на статью академика А. И. Дмитриева, опубликованную в журнале «Ежемесячник по строительному искусству» («Wasmuths Monatshefte für Baukunst») [65]. В откликах советских архитекторов на эту статью, появившихся в отечественной периодике [66], отмечалась «устарелость» позиции автора, относящегося «скептически к проявившемуся на последних конкурсах в Москве новому архитектурному направлению», «нерешительность и архитектурная слабость» опубликованных в статье проектов Дмитриева и необходимость объективной информации на Западе о достижениях современной архитектуры в СССР.

Советская профессиональная печать была очень молода [67].

[62] *Ginsburg M.* Die Baukunst der Sowjetunion.— Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1927, N 10; *Ginsburg M.* Zeitgenossische Architektur in Rußland.— Baugilde, 1928, Oktober.

[63] *Nikolsky A. S.* Die natürliche Beleuchtung von Innenräumen.— Wasmuths Monatschefte für Baukunst, 1929, N 3.

[64] *Aranowitz D.* Baukunst der Gegenwart in Moskau.— Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1929, N 3.

[65] *Dmitriew A.* Zeitgenossische Bestrebungen in der russischen Baukunst.— Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1926, N 8.

[66] Русская архитектура в германском освещении.— Строительная промышленность, 1926, № 9; *Соболев И.* Современная архитектура и «Wasmuths Monatshefte».— СА, 1926, № 5-6.

[67] Журнал «Строительная промышленность», выходивший с 1923 г., посвящал архитектурной проблематике (особенно в первые годы) лишь небольшие разделы, «СА» начал издаваться только в 1926 г.

Ее распространение в Германии не могло быть столь широким, как немецкой — в СССР. Однако ряд фактов указывает на то, что советские архитектурные издания были знакомы немецким коллегам.

В примечании к статье Дмитриева редакция журнала сообщала, что автором представлены только собственные иллюстрации, а остальные (кроме проекта Дворца труда Г. М. Людвига) взяты из книги М. Гинзбурга «Стиль и эпоха». Опубликованные в книге Гинзбурга проекты Дворца труда Весниных и электростанции Э. И. Норверта появились годом ранее в книге В. Гропиуса, ставшей первым выпуском «Библиотеки Баухауза» [68].

Высокую оценку немецких архитекторов получил журнал конструктивистов «Современная архитектура». Вальтер Гропиус писал в его редакцию, пославшую два первых выпуска в Баухауз, что это издание чрезвычайно заинтересовало его и всех сотрудников института, и просил впредь присылать журнал [69]. О «СА» как о широко задуманном органе «борьбы и пропаганды», полностью посвященном «новому пониманию архитектуры», писал и Б. Таут в статье, опубликованной в 1926 г. в «Новой России» («Das Neue Rußland», № 5-6), отмечая, что такого журнала, «к сожалению, все еще не хватает Германии».

Распространению объективной информации о советской архитектуре в Германии способствовало и участие СССР в Штутгартской выставке, вошедшей в историю архитектуры как экспериментальный поселок Вайсенхоф, дома которого были возведены по проектам пятнадцати западноевропейских архитекторов. Но этот поселок был только наиболее яркой и запоминающейся частью выставки, которая включала, кроме того, еще три раздела.

В одном из них, расположенном в выставочном здании, были представлены, по свидетельству советского специалиста, «наиболее видные архитектурные силы современности» [70]. Из советских проектов здесь были экспонированы работы (фотографии и модели) А. и В. Весниных (универмаг в Москве), И. А. Голосова (Смоленский рынок и Электробанк в Москве), М. Я. Гинзбурга (Дом Советов в Махачкале и университет в Минске), Эль Лисицкого (горизонтальный небоскреб), В. Д. Владимирова и В. А. Красильникова (университет в Минске), И. Н. Соболева (Дворец труда и хлебная фабрика) и

---

[68] *Gropius W.* Internationale Architektur. Bauhausbücher I. München, 1925. Из работ советских архитекторов здесь были воспроизведены: Новосухаревский рынок в Москве, построенный в 1925 г. по проекту К. С. Мельникова, и конкурсный проект Смоленского рынка в Москве М. Я. Гинзбурга и В. Владимирова.

[69] Письмо В. Гропиуса в редакцию журнала «СА» от 22 сентября 1926 г. (см. проспект-рекламу журнала «СА» «Подписывайтесь на журнал «СА» в 1927 году»).

[70] См. статью Д. Равдина в «Строительной промышленности» (1927, № 11). Состав советских экспонентов приводится по этой статье.

А. В. Щусева (Центральный телеграф в Москве). Участие советских зодчих в этом международном смотре современной архитектуры нашло отражение в статье Л. Хильберсаймера, посвященной итогам выставки и изданной затем специальным выпуском по заказу ее организаторов [71].

В том же 1927 г. на большой Берлинской художественной выставке было экспонировано более 70 живописных работ, рисунков и архитектурных моделей Казимира Малевича. Творчество художника вызвало большой интерес в среде немецких архитекторов и воспринималось ими как ценный источник архитектурного формообразования. Свидетельство тому — показ его моделей в советском отделе Штутгартской выставки, публикация его статьи «Супрематическая архитектура» и фотографий его архитектурных моделей [72]. Результатом знакомства художника, сопровождавшего свою выставку в Германию, с В. Гропиусом стала книга Малевича «Беспредметный мир» («Die gegenstandlose Welt»), изданная в 1927 г. в серии «Библиотеки Баухауза» В. Гропиусом. Известны дружеские отношения К. Малевича с немецким архитектором Хуго Хэрингом, участвовавшим в устройстве берлинской выставки художника [73].

Подобно В. Гропиусу, Х. Хэрингу, многие немецкие архитекторы оказывали помощь советским коллегам: составляли маршруты и выбирали объекты для осмотра, сопровождали советских архитекторов в их экскурсиях и давали пояснения к своим работам М. Таут, Х. Майер, О. Хэзлер и другие [74].

В упрочении советско-германских связей в области архитектуры были равно заинтересованы архитекторы обеих стран. В СССР это были преимущественно представители новаторских течений, стремившихся к развитию творческих контактов с немецкими коллегами.

С немецкой стороны в этой деятельности принимали участие прогрессивные архитекторы, понимавшие, насколько возросла их этическая ответственность перед обществом [75] и противопоставлявшие националистическим реакционным тенденциям стремление к международной консолидации современных архитекторов, желание приложить свои силы к созданию общества

---

[71] *Hilberseimer L.* Internationale neue Baukunst.— «Moderne Bauformen», 1927, N 9; *Hilberseimer L.* Internationale neue Baukunst. Stuttgart, 1928.

[72] *Malevitsch K.* Suprematistische Architektur.— Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1927, N 10; 1928, N 4.

[73] *Malevitch K.* Stedelijk Museum. Catalogue. Amsterdam. 1970, p. 57. Возвращаясь в Ленинград, Малевич подарил две свои картины семье Хэринга.

[74] См., напр., открытое письмо студентов московских архитектурных факультетов, опубликованное в «СА» (1927, № 1), в котором участники экскурсии в Германию благодарят немецких архитекторов за «радушное отношение» и помощь.

[75] Б. Таут писал в 1926 г.: «Все проблемы, ясно выраженные коллективом, и являются собственно заданиями новой архитектуры... Ни собор, ни замок не могут служить образцами архитектуры... ведущая роль в архитектуре перешла в другие руки... Эта роль принадлежит массе трудящихся». См.: *Taut B.* Die neue Baukunst in Europa und Amerika, S. 54.

будущего. Изменение самого характера социального заказа в СССР, активное участие советских архитекторов в формировании нового социалистического быта, обновление всего образного строя советской архитектуры, единство ее нового социального содержания и новых эстетических принципов вызывало огромный интерес немецких архитекторов. «Мы считаем чрезвычайно желательным установление взаимной связи между двумя новыми архитектурными центрами» [76].

Все формы и факты взаимосвязей советских и немецких архитекторов в рассматриваемый период трудно проследить. Не все они были зафиксированы, часть документов была утрачена в годы фашизма, в период второй мировой войны, многие материалы еще ждут своих исследователей. И тем не менее совершенно бесспорно, что советско-германские архитектурные контакты второй половины 20-х годов составляют весомую и неотъемлемую часть культурных связей двух стран.

Х. Шедлих

БАУХАУЗ И ВХУТЕМАС. ОБЩИЕ ЧЕРТЫ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЫ

Баухауз и ВХУТЕМАС были художественными учебными заведениями нового типа и одновременно средоточием новых устремлений в архитектуре, дизайне и изобразительном искусстве 20-х годов.

Начав свою деятельность в апреле 1919 г. в Веймаре, Баухауз в 1925 г. был изгнан в Дессау, а в 1932 — в Берлин. В июне 1933 г. по личному распоряжению Геринга он был закрыт полицией. Основателем и первым директором Баухауза был Вальтер Гропиус, его преемниками — Ханнес Майер (1928—1930) и Людвиг Мис ван дер Роэ (1930—1933).

Открытие Высших художественно-технических мастерских состоялось в Москве в соответствии с декретом Совета Народных Комиссаров от 29 ноября 1920 г., подписанным Лениным. Начиная с 1927 г. школа называлась Высшим художественно-техническим институтом (ВХУТЕИН) и в 1930 г. была распущена в ходе реорганизации системы высшего образования. Его директорами были Е. В. Равдель (1921—1923), В. А. Фаворский (1923—1926) и П. И. Новицкий (1926—1930).

Обе школы возникли на базе уже имевшихся учреждений. Гропиус объединил в Веймаре Художественную школу, основанную в 1860 г., со Школой художественных ремесел, созданной

[76] Письмо В. Гропиуса в редакцию журнала «СА» от 22 сентября 1926 г.

Генри ван де Вельде (1906). ВХУТЕМАС вышел из двух традиционных московских художественных учебных заведений, преобразованных в 1918 г. в так называемые Свободные государственные художественные мастерские,— из Строгановского училища прикладного искусства (1825) и Училища живописи, ваяния и зодчества (1832) [1].

В обоих случаях объединение художественных школ со школами прикладного искусства было не только организационным мероприятием, но и важным принципом новой художественно-педагогической программы. В Германии две прогрессивные художественные организации — Рабочий совет по делам искусства и Ноябрьская группа — подготовили теоретическую базу Баухауза. В Советской России новые идеи художественного образования были развиты в числе других Отделом изобразительного искусства (ИЗО НКП) Народного комиссариата просвещения и Институтом художественной культуры (ИНХУК). Возникших в различных общественных условиях, Баухауз и ВХУТЕМАС объединила общность теоретических взглядов и педагогических задач. В сфере художественных интересов обеих школ и их педагогической практике есть много общего. Роль связующего звена между ними играл вначале В. Кандинский, а впоследствии Эль Лисицкий.

Предмет и цель образования. «Баухауз стремится собрать в единое целое все виды изобразительного искусства, *вновь объединить все производственно-художественные дисциплины* (подчеркнуто мною.— *Х. Ш.*) — скульптуру, живопись, прикладное искусство и ремесло — под эгидой нового строительного искусства, неразрывной составной частью которого они являются... Баухауз хочет воспитывать из архитекторов, живописцев и скульпторов всех степеней — в зависимости от их способностей — прилежных ремесленников или самостоятельно работающих художников и основать трудовое сообщество ведущих мастеров и «подмастерьев»... с тем, чтобы, руководствуясь единым замыслом, выполнить произведение строительного искусства в его совокупности — кирпичной кладке здания, его внутренней отделке, оборудовании и декоре» [2]. Так гласила первая, разработанная в 1919 г. В. Гропиусом программа.

Устав 1926 г. повторяет и уточняет эти задачи: «Цель Баухауза — духовное, ремесленное и техническое образование творчески одаренных людей, во-первых, чтобы они могли заниматься прежде всего строительным проектированием, во-вто-

---

[1] Дата указана неправильно. В 1833 г. созданы Художественные классы, переименованные в середине века в Училище живописи и ваяния, в 1865 г. к нему было присоединено Московское дворцовое архитектурное училище, и только тогда оно получило название Училища живописи, ваяния и зодчества (*ред.*).

[2] Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar (1919) (четырехстраничная листовка с гравюрой на дереве «Кафедральный собор социализма» работы Л. Файнингера).



Титульный лист «Программы Баухауза». 1919 г.
Гравюра на дереве Л. Файнингера

рых — практической экспериментальной работой в области строительства и оборудования зданий, а также созданием образцов для промышленного и кустарного производства» [3].

В первом организационном плане ВХУТЕМАСа, утвержденном 26 августа 1920 г., о его задачах говорится: Высшие государственные художественно-технические мастерские являются

[3] Bauhaus Dessau. Satzung — Lehrordnung. 1927.

учебным заведением, имеющим целью: а) предоставление учащимся в них высшего художественного и художественно-технического образования и подготовку высококвалифицированных художников-практиков и б) поддержание и развитие в РСФСР искусства и художественных производств, распространение общих и специальных научных и практических знаний в широких народных слоях»[4]. Декрет Совета Народных Комиссаров РСФСР от 29 ноября 1920 г. характеризует школу как специальное художественное высшее техническо-промышленное учебное заведение и ставит перед ним задачу подготовить для промышленности художников высшей квалификации и руководителей технического профессионального образования.

Эти основные положения, углубленные и обогащенные практическим опытом, встречаются затем во всех последующих программных заявлениях. Незадолго до ликвидации ВХУТЕИНа, в 1929 г., его ректор П. Новицкий характеризовал профиль школы следующим образом: «ВХУТЕИН — это технически-индустриальная специальная высшая школа с элементами художественного образования, художественно-техническая Высшая школа, ВХУТЕИН готовит художников нового типа — художников, обслуживающих промышленность, организующих быт и обслуживающих культурно-политическую борьбу рабочего класса... «новые художники индустриальной культуры», наряду с художественным, они нуждаются в техническом образовании. Это «художники-технологи», «художники-инженеры». К их числу относится также архитектор. Другие будут полезны в процессе социалистической культурной революции как «художники-культурники», как пропагандисты, инструкторы, декораторы, организаторы, педагоги, методисты клубной работы, культурной профсоюзной работы, руководители художественной самодеятельности, организаторы массовых празднеств, политических мероприятий»[5].

Из программы становится очевидным, что обе школы рассматривались не только как учебные заведения, но и как исследовательские организации. В действительности они оказали непосредственное влияние на прогресс архитектуры и дизайна. Эта тесная связь с практикой одновременно определяла и профиль образования. Была поставлена задача связать художника с материальным производством и особенно развивать те сферы художественной деятельности, которые будут формировать материально-предметный мир, окружающий человека, то есть в первую очередь архитектуру и дизайн. Художественно-ремесленные тенденции, нашедшие свое отражение в области теории и практики, затем уступили там место дизайну. Изобразительные искусства рассматриваются в программах только под углом зре-

---

[4] ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 25, л. 106.
[5] ВХУТЕИН. Высший государственный художественно-технический институт. М., 1929, с. 1—2.

ния синтеза всех производственно-художественных дисциплин «в силу объединения всех формообразующих элементов». По выражению В. Гропиуса, главным оставалось образование в области архитектуры, дизайна и прикладного искусства с целью воспитания художника нового типа, призванного изменить общество.

Производственные задачи решались на более высоком уровне в педагогике Баухауза, во ВХУТЕМАСе были представлены полнее общественно-политические аспекты, что обусловливалось революционным преобразованием общества в Советском Союзе. В 1929 г. там были организованы курсы, готовившие клубных работников.

Реформа традиционной художественной школы. Решение задач в области образования и воспитания, заявленных в программах Баухауза и ВХУТЕМАСа, требовало новых организационных форм и методов обучения. Единодушно был отвергнут тип традиционной Академии художеств.

В. Гропиус характеризовал ее как орудие «вчерашнего духа», который видит в искусстве только предмет роскоши. Академия утратила связь с жизнью. «Она лишила индустрию и ремесло творческих людей, что — в свою очередь — повлекло за собой их дальнейшую изоляцию»[6]. Отдел изобразительного искусства Наркомпроса также видел в Академии художеств обюрократившееся учреждение, чуждое духу развития искусства и никогда не пользовавшееся авторитетом у лучшей части художественной интеллигенции. Представители ИЗО НКП считали, что гегемония генералов и сановников была дальше недопустима в искусстве[7]. На этом основании коллегия ИЗО НКП решила отделить Высшую художественную школу от Академии, а последнюю распустить, что, конечно, не могло не вызвать методологических споров.

При разработке новых организационных форм художественных школ их создатели исходили из принципа свободы искусства. Они полагали, что искусству нельзя научиться, можно только овладеть приемами мастерства. Лучшее место для этого — мастерская, в которой, подобно тому как это было в эпоху Ренессанса, учитель работает вместе с учениками и развивает у них таким образом способности и умение[8]. В. Гропиус полностью согласен с данной точкой зрения. Свои соображения на этот счет, высказанные в 1923 г., впоследствии он сформулировал следующим образом: «Врожденное художественное дарование можно развивать лишь при условии, что человек полностью находится под влиянием мастера и его работы. Технические и научные предметы могут быть изучены на соответствующих курсах, художественное же образование, чтобы быть ус-

[6] *Gropius W.* Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses. Weimar. München, 1923, S. 1.

[7] Изобразительное искусство, 1919, № 1, с. 52, 53, 54.

[8] Там же, с. 53.

пешным, должно быть предоставлено личной и свободной инициативе обучающего»[9].

В Советской России в 1918 г. художественные школы были преобразованы в Свободные мастерские. Под свободой искусства понималось: с одной стороны, упразднение искусства привилегированных, доступность его для народа, с другой стороны, свободное развитие искусства — с тем, чтобы оно могло раскрыть все свои возможности. Однако такое понимание свободы искусства рано или поздно должно было привести к столкновению с объективными условиями общественной практики — с требованиями пролетарской партийности искусства и нуждами производства. В обоих случаях абстрактный принцип свободы искусства противоречил реальным потребностям. После 1920 г. крайние взгляды были преодолены, однако сохранялось основное положение, согласно которому для воспитания художника была нужна тесная связь между учителем и учеником.

Всеобщая школьная реформа оказала свое влияние и на реформу художественного образования. 16 октября 1918 г. Совет Народных Комиссаров издал постановление о единой трудовой школе. «Единая» означает, что весь процесс образования, начиная с детского сада и кончая университетом, составляет единую замкнутую систему; «трудовая», что речь идет о введении производственного общественно-полезного трудового воспитания. «Обучение в трудовой школе носит общеобразовательный политехнический характер... причем физическому и эстетическому образованию отводится видное место»[10]. Исходя из этого, ИЗО Наркомпроса занялся разработкой программы по искусству для единой трудовой школы. Поскольку считалось, что отделение искусства от художественной промышленности утратило свой смысл, главная роль отводилась связанному с решением конструктивных задач изучению взаимосвязей между формой и материалом. Ни в коем случае нельзя было обучать школьников художественным стилям как творческой норме[11]. Были высказаны также соображения по поводу введения специального курса архитектурного искусства[12]. Реформаторы понимали, что без широкой подготовки нельзя воспитать художника нового типа. Профессиональная художественная школа также не упускала этого из виду. Оканчивавшие основное отделение ВХУТЕМАСа и несклонные учиться дальше получали право преподавать в единой трудовой школе рисунок и графику[13]. В 1925—1926 гг. была разработана подробная программа для педагогического факультета. Он должен был готовить пре-

---

[9] *Gropius W.* Meine Konzeption des Bauhausgedanken. 1935; *Gropius W.* Architektur. Frankfurt-am-Mein.— Hamburg, 1956, S. 24.

[10] Положение о единой трудовой школе (с предисловием А. Луначарского). М., 1918, с. 18—24.

[11] См.: Художественная жизнь, 1919, № 1, с. 23—24.

[12] Там же, с. 28—29.

[13] Основы построения ВХУТЕМАСа как вуза.— ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 65, л. 203—204.



Плакат И. Шмидта к выставке Баухауза. 1923 г.

подавательский состав для профессиональных художественных и педагогических училищ, а также руководителей по обучению «школьных работников» пространственным искусствам в единой трудовой школе [14].

Программа Баухауза была аналогичным образом связана со всеобщей реформой школьного образования. В. Гропиус должен

[14] ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 176, л. 28—32.

был констатировать, что ученики, поступавшие в Баухауз, не имели ни малейшего понятия о ремесленных навыках, которые могла бы им дать трудовая школа. Он писал, что новые типы школ (Монтессори-школа), построенные на базе мастерской, дают хорошую подготовку к синтетическому, широко ориентированному труду, как того хочет Баухауз; такой тип школы развивает весь человеческий организм, в то время как все существовавшие до сих пор учебные системы разрушали гармонию индивида своей почти исключительно умственной работой [15]. В. Гропиус был решительным сторонником единой народной школы с ручным трудом. Поэтому он поддерживал прогрессивную школьную реформу, которую проводил в 1922 г. министр народного образования Тюрингии М. Грейль. Речь шла о единой общей и трудовой школе. М. Грейль в свою очередь говорил о том, что факт создания Баухауза — это часть большой реформы школьного дела в Тюрингии. В связи с последней планировалось создание «техническо-художественной средней и полной средней школы». Было также высказано пожелание наладить в Баухаузе подготовку учителей технических дисциплин для трудовых школ [16]. Все эти прогрессивные намерения потерпели крах. В 1924 г. на выборах в ландтаг победили буржуазные партии, и школьной реформе был положен конец. Ее основные черты жили дальше в педагогической системе Баухауза, и это прежде всего относится к ее политехническому аспекту, определившему, как и во ВХУТЕМАСе, методологию преподавания.

Педагогическая система. Программа Баухауза исходила из того, что архитекторы, скульпторы, живописцы первоначально были ремесленниками. Поэтому непременной основой всего художественного творчества вновь должно было стать основательное ремесленное обучение в мастерских, на экспериментальных и строительных площадках. Гропиус последовательно отстаивал мысль о работе в мастерских: «Школа — служанка мастерской, в один прекрасный день мастерская войдет в нее составной частью» [17]. Мастерская стала определяющим структурным элементом Баухауза. Его учащиеся получали статус учеников и заканчивали образование испытанием на звание подмастерья. Но и позже, когда Баухауз стал называться Высшей школой формообразования и давал диплом, мастерская осталась основой педагогической системы.

Всеобщая школьная реформа в Советской России побудила Архитектурно-художественный отдел Наркомпроса выработать план единой трудовой архитектурной школы, который был опубликован в начале 1919 г.[18] Согласно этому плану мастер-

---

[15] См.: *Gropius W*. Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses. Weimar, S. 12.

[16] О Баухаузе и школьной реформе Грейля см.: *Hüter K.-H*. Das Bauhaus in Weimar. Berlin, 1976, S. 94.

[17] *Gropius W*. Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar (1919).

[18] Художественная жизнь, 1919, № 1, с. 28; 1920, № 3, с. 27—28.



Эль Лисицкий. Титульный лист одной из брошюр, выпущенных архитектурным факультетом ВХУТЕМАСа. 1927 г.

ская является жизненным нервом школы. В центре преподавания — не пассивное восприятие материала, а собственная производственная работа в мастерской, начиная с первого года обучения. Проект последовательно переносил основные положения единой трудовой школы на художественное образование, но полностью он не смог осуществиться. В процессе реформы высшей школы ВХУТЕМАС приобрел характер и структуру Высшей технической школы, состоявшей из факультетов. В связи с

этим научные компоненты преподавания получили больший вес, чем в Баухаузе, хотя производственная работа оставалась одним из основных педагогических принципов. Были мастерские, лаборатории и проектные бюро. Нужно обратить внимание на то, что у ВХУТЕМАСа было неизмерио больше трудностей, чем у Баухауза. Со 150-ю студентами Баухауза было значительно проще сделать практический труд в мастерской ведущим принципом образования, чем с тысячей студентов ВХУТЕМАСа.

Считалось, что труд в мастерской приводит к наивысшему педагогическому эффекту в том случае, если учебная работа непосредственно связана с хозяйственной практикой. Развивая принципы политехнического образования, Баухауз и ВХУТЕМАС внесли большой вклад и в это направление. Правда, пока связь обеих школ с практикой остается наименее исследованной. В свой веймарский период Баухауз выполнял мало заказов. Во время пребывания в Дессау после 1925 г. в Баухаузе появилась организация, занимавшаяся продажей лицензий на образцы и готовую продукцию, и связи с практикой стали теснее. Заложенные в деятельности подобного рода педагогические возможности особенно активно развивал Ханнес Майер. «Построение производственной педагогики на основе реального заказа» — на этом принципе строилась при нем практическая производственная деятельность студентов [19].

С самого начала связь с производством играла также известную роль и в программе ВХУТЕМАСа, в частности на так называемых производственных факультетах (обработка дерева и металла, текстиль, керамика) и на архитектурном факультете. Тут действовало положение, согласно которому работа в мастерской должна быть доведена до проекта (модели) и до практического изучения производственных методов ее воплощения [20]. Существует множество примеров непосредственной практической, договорной работы. Но документы содержат также множество указаний на то, что связь с промышленностью не достигала уровня, необходимого в условиях индустриализации страны. Июльский пленум Центрального Комитета Партии 1928 г. констатировал, что образование технических кадров недостаточно связано с производством, недостаточно ориентировано на его потребности [21].

Были предприняты решительные меры с тем, чтобы изменить это положение. В результате высшие технические школы были подчинены руководящим хозяйственным органам, а ВХУТЕМАС в 1930 г. был закрыт. Речь шла о качественно более высоких требованиях, предъявляемых к политическому

---

[19] *Meyer H.* Erfahrungen in der polytechnischen Erziehung (1940).— Deutsche Architektur, 1964, N 7, S. 444.

[20] См.: Основы построения ВХУТЕМАСа как вуза.— ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 65, л. 203—204.

[21] КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, т. 4. 1927—1931, с. 112.

воспитанию и образованию студентов, близких к практике. Это требование оживило дискуссии по вопросам методики преподавания и во ВХУТЕМАСе. Ректор П. И. Новицкий вновь говорил о своей приверженности принципу политехнического образования, подчеркивая, однако, при этом, что практическое применение и осуществление основных производственных положений в методическом построении учебного плана является одной из труднейших задач, поставленных перед собой высшей школой [22].

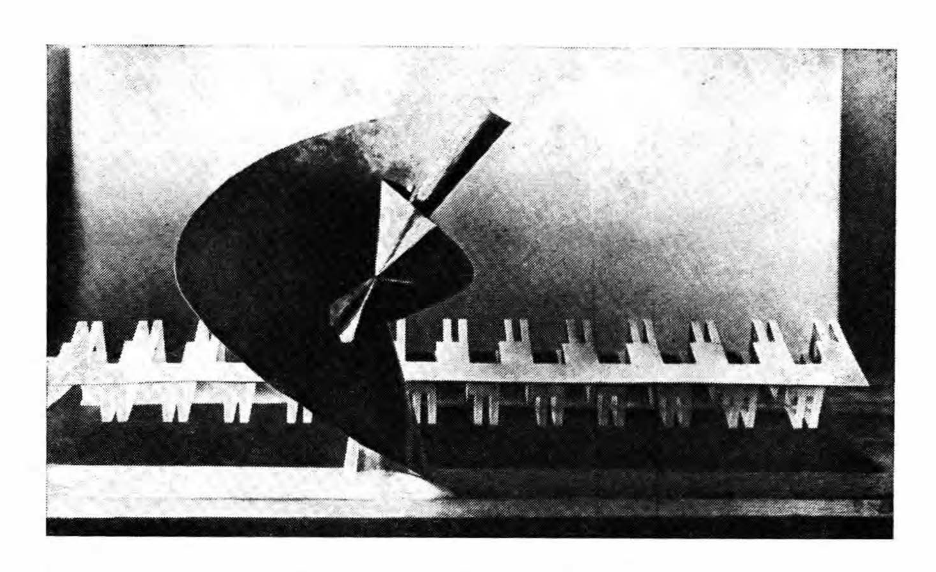
Задача политехнического профилирования процесса преподавания стояла перед ВХУТЕМАСом в ином аспекте, чем перед Баухаузом. Связь с практикой была для ВХУТЕМАСа не только внутришкольным вопросом, вытекающим из определенных художественных и педагогических задач. Само общество было заинтересовано в их реализации и требовало в интересах социалистического строительства тесной связи школы с общественной практикой в целом и с промышленностью в особенности. Это было ключевым положением реформы высшей школы. В постановлении Совета Народных Комиссаров от 4 июня 1920 г. о высших технических учебных заведениях прямо говорилось о том, что «1. Все преподавание в высших технических заведениях должно строго соответствовать современным нуждам РСФСР. 2. Преподавание должно вестись на основе практического изучения производственных процессов и организации производства на государственных предприятиях [23]. Осуществлению этой задачи подчинялась производственная практика, включенная в общеобразовательный процесс. С начала 20-х годов во ВХУТЕМАСе были разработаны специальные программы практикумов на производственных предприятиях, ими заканчивался каждый учебный год.

Таким образом, политехническое образование осуществлялось отчасти и вне стен школы. Использовались возможности, представлявшиеся индустрией. В этом отношении ВХУТЕМАС превосходил Баухауз, хотя и там время от времени студенты проходили практику. Методология преподавания ВХУТЕМАСа разрабатывалась в благоприятных социальных условиях, в обществе, поддерживавшем его искания, но осуществлялась она на сравнительно невысоком промышленном уровне. Баухауз формировался в условиях буржуазного общества, не заинтересованного в развитии и претворении его идей. Но постановка дела — при узости социальной базы — была на высоком уровне, ибо она опиралась на европейские традиции.

В системе образования, наряду с политехническим принципом, значительное место занимало научно обоснованное преподавание основ художественного формообразования. Разрабатывая его принципы, обе школы проделали основополагающую

---

[22] См.: ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 3, д. 107, л. 1—5.
[23] Декреты Советской власти, т. IX. Июнь-июль 1920 г. М., 1978, с. 22—25.

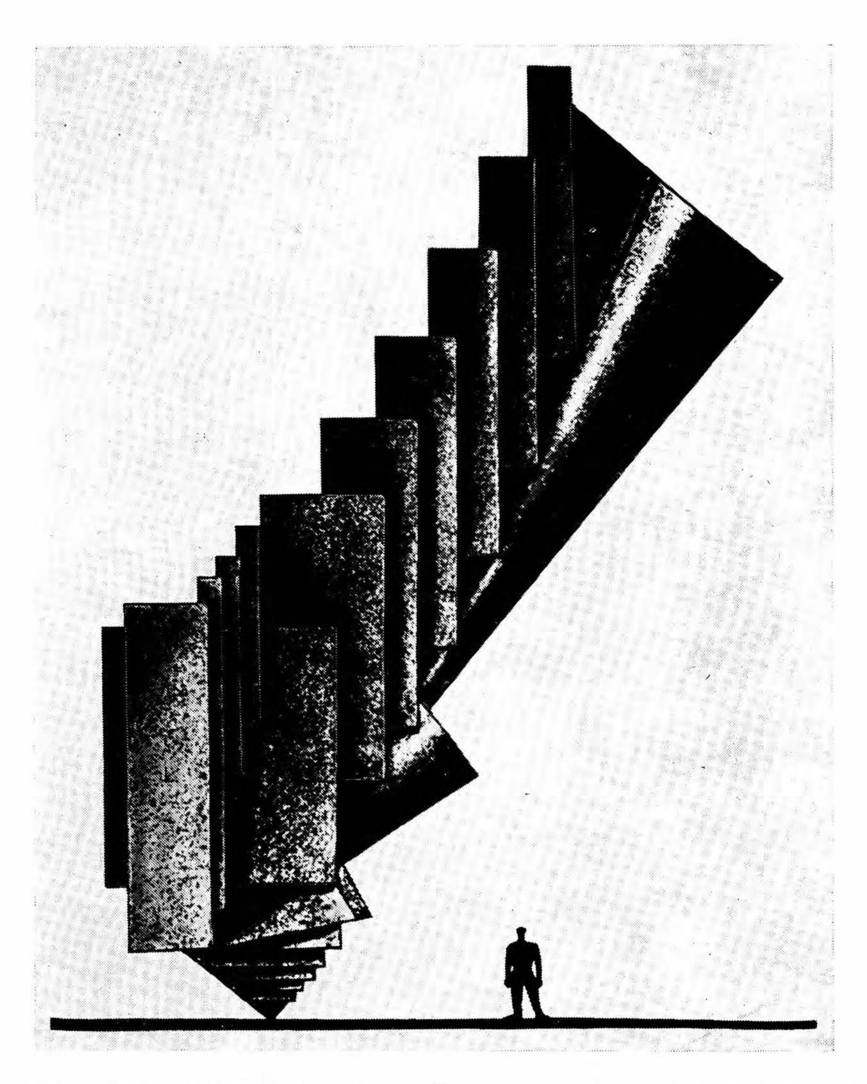


Эксперименты с металлом, выполненные на курсе предварительного обучения Баухауза под руководством И. Альберса. Примерно 1928 г.

работу. В. Гропиус формулировал свою роль так: «Основательная практическая работа в производственных мастерских тесно связана с детальным изучением элементов формообразования и его законов»[24]. В Баухаузе было введено так называемое предварительное обучение. Оно содержало, наряду с преподаванием элементарных форм, также и упражнения в различных материалах и было направлено на то, чтобы развить творческие способности обучающихся. Обширная теоретическая работа по изучению художественных закономерностей сопровождала создание и совершенствование этой сферы обучения. Предварительное обучение, правда, рассматривалось как испытательный семестр, по окончании которого решался вопрос о дальнейшей судьбе учащегося. По существу, из этого семестра развилась новая форма художественного начального образования, дополненная затем на последующих стадиях обучения основными сведениями в области формообразования,— «артерии Баухауза» (Гропиус).

Во ВХУТЕМАСе было сходное положение. Программа от августа 1920 г. предусматривала создание подготовительного и испытательного отделения, получившего затем статут факультета. Перед ним была поставлена задача дать общие сведения в области художественных дисциплин, общественных и естественных наук. В. Гропиус констатировал, что Баухауз рассматривал формообразование как определенную систему, как ре-

[24] *Gropius W.* Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses. Weimar, S. 2.



Студенческая работа С. Лопатина «Масса и равновесие» (упражнение в композиции). ВХУТЕМАС. Курс предварительного обучения. 1922 г.

зультат абстрагирования и синтеза [25]. Во ВХУТЕМАСе занимались преподаванием основ художественной грамоты, вели также интенсивную теоретическую работу с тем, чтобы интуитивную методику преподавания заменить научно обоснованной. В этой работе принимали участие архитекторы, скульпторы и живописцы, часто привлекали к ней своих студентов и другие организации (например, ИНХУК). Существует дюжина проектов, про-

[25] *Gropius W*. Bauhausbauten Dessau. München, 1930, S. 7.

грамм и разработок, теоретическое богатство которых осталось не исследованным. Результатом деятельности ВХУТЕМАСа был систематически разработанный и сформулированный новый курс обучения художественным дисциплинам, дававший учащимся знания и навыки в области формообразования и решения композиционных задач [26]. Впервые введенное в практику Баухаузом и ВХУТЕМАСом начальное художественное образование стало сегодня обязательной составной частью обучения.

Синтез искусств. Искусство и промышленность. Основной особенностью новой педагогической системы была мысль о синтезе в самых различных аспектах: сведение различных видов искусства к единому произведению, придание художественной формы индустриальной продукции, связь искусства с общественной жизнью. «Последняя, пусть даже отдаленная цель Баухауза — огромное сооружение, единое произведение искусств, в котором бы не было границы между монументальным и декоративным искусством» — так говорилось в его программе 1919 г. Соединение всех ремесленно-художественных дисциплин (даже организационно, в пределах одного единственного учебного заведения) должно было подготовить почву для создания нового, целостного произведения искусства. Оно было задумано как «новое сооружение будущего», которое однажды поднимется к небу подобно кристальному символу новой грядущей веры [27].

Идея целостного художественного произведения, основанная на утопических общественных идеалах, перерастала в художественные программы изменения общества, полного преобразования мира. Л. Мохой-Надь писал в 1925 г.: «То, в чем мы нуждаемся, не есть целостное произведение искусства, рядом с которым и изолированно от которого течет жизнь, а синтез всех жизненных моментов, органически вырастающий в целостное (жизнь), охватывающее все. В этом произведении нет места изоляции, все его индивидуальные составные части возникают только из биологической необходимости и вливаются в универсальную необходимость» [28]. И Х. Майер понимал синтез подобным же образом: «Итак, конечная цель всех трудов Баухауза — консолидация всех жизнеобразующих сил в интересах гармонического конструирования общества» [29].

Для В. Гропиуса, разрабатывавшего концепции Баухауза, был важен вопрос об объединении всех искусств под эгидой архитектуры. Программа русских художников, с которой он познакомился в начале 1919 г., не содержала этого пункта. В одном из писем в Москву Гропиус писал, что необходимо

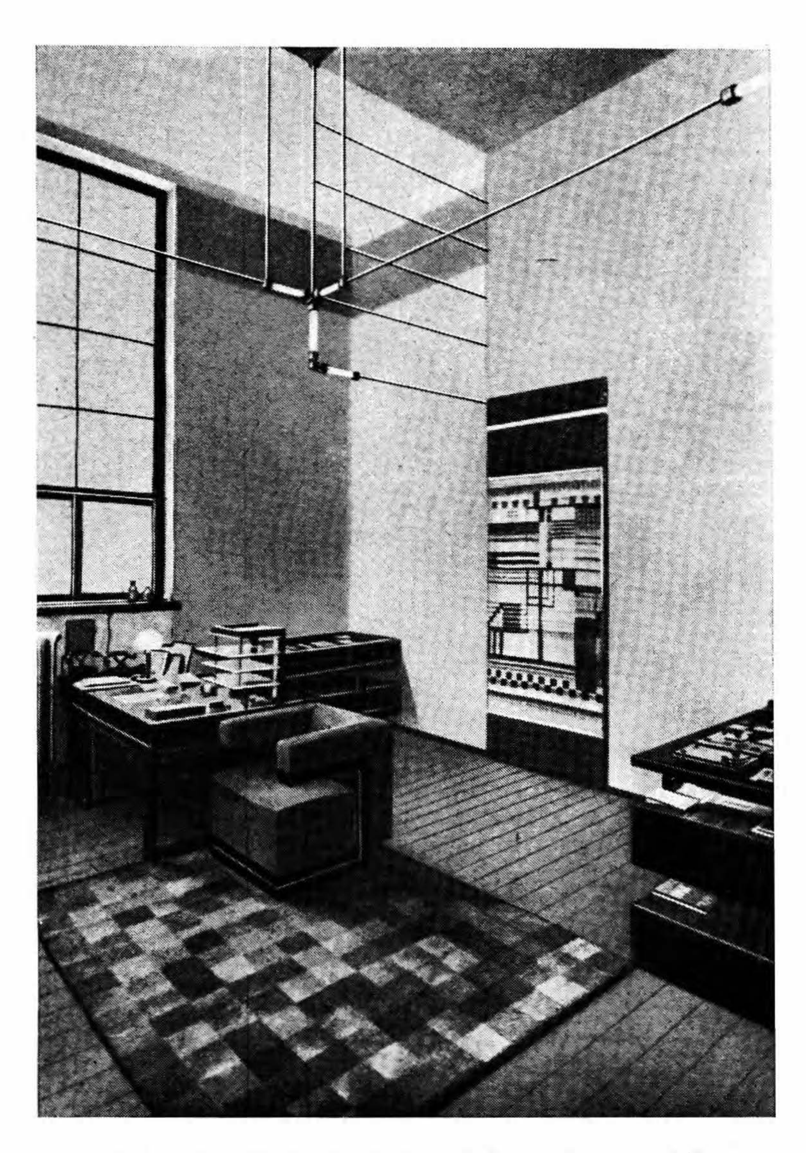
---

[26] *Кринский В. П.* Элементы архитектурно-пространственной композиции. М.— Л., 1934; М., 1968; *Марц А. В.* Пропедевтический курс ВХУТЕМАСа— ВХУТЕИНа. Художественно-конструкторское образование, вып. 2. М., 1970, с. 39—114.

[27] См.: Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar (1919).

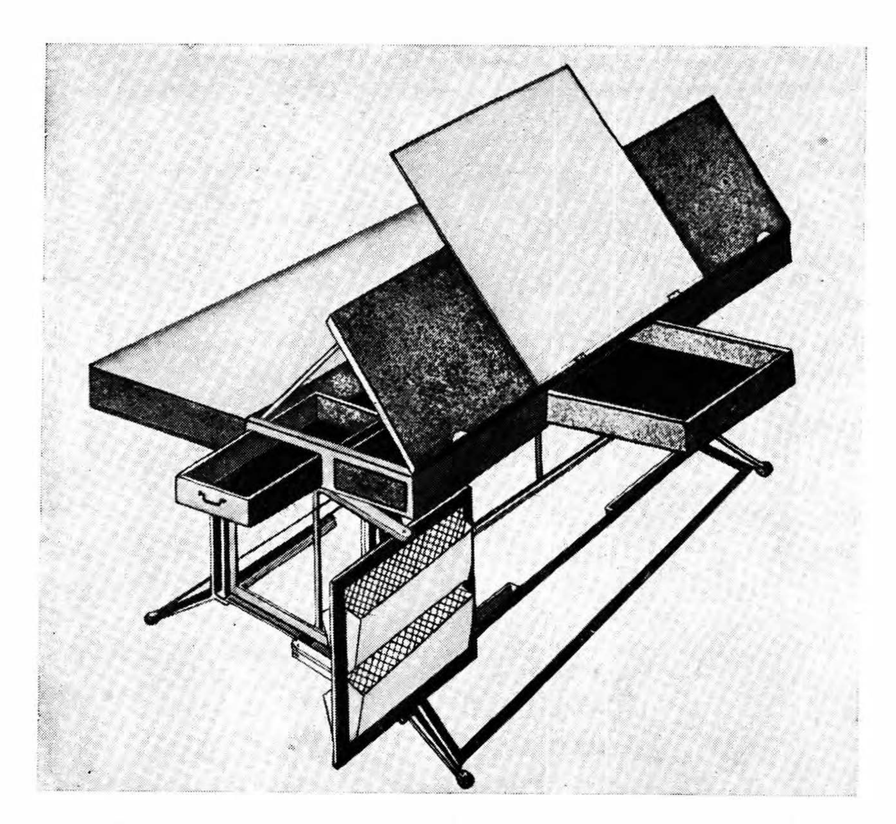
[28] *Moholy-Nagy L.* Malerei, Fotographie, Film. München, 1925.

[29] *Meyer H.* Bauhaus und Gesellschaft.— Bauhaus, 1929, N 1, S. 2.



В. Гропиус. Комната директора в Веймаре. Баухауз. 1923 г.

обратиться также и к этой проблеме. А в программе ВХУТЕМАСа ничего не говорилось о проблеме синтеза. Однако она играла свою роль в дискуссиях о дальнейших путях развития искусства и художественного образования. Организованная в мае 1919 г. Комиссия по разработке вопросов скульптурно-архитектонического синтеза (СИНСКУЛЬПТАРХ) при ИЗО Наркомпроса занималась синтезом пространственных искусств, а также разработкой экспериментального проекта «храма об-



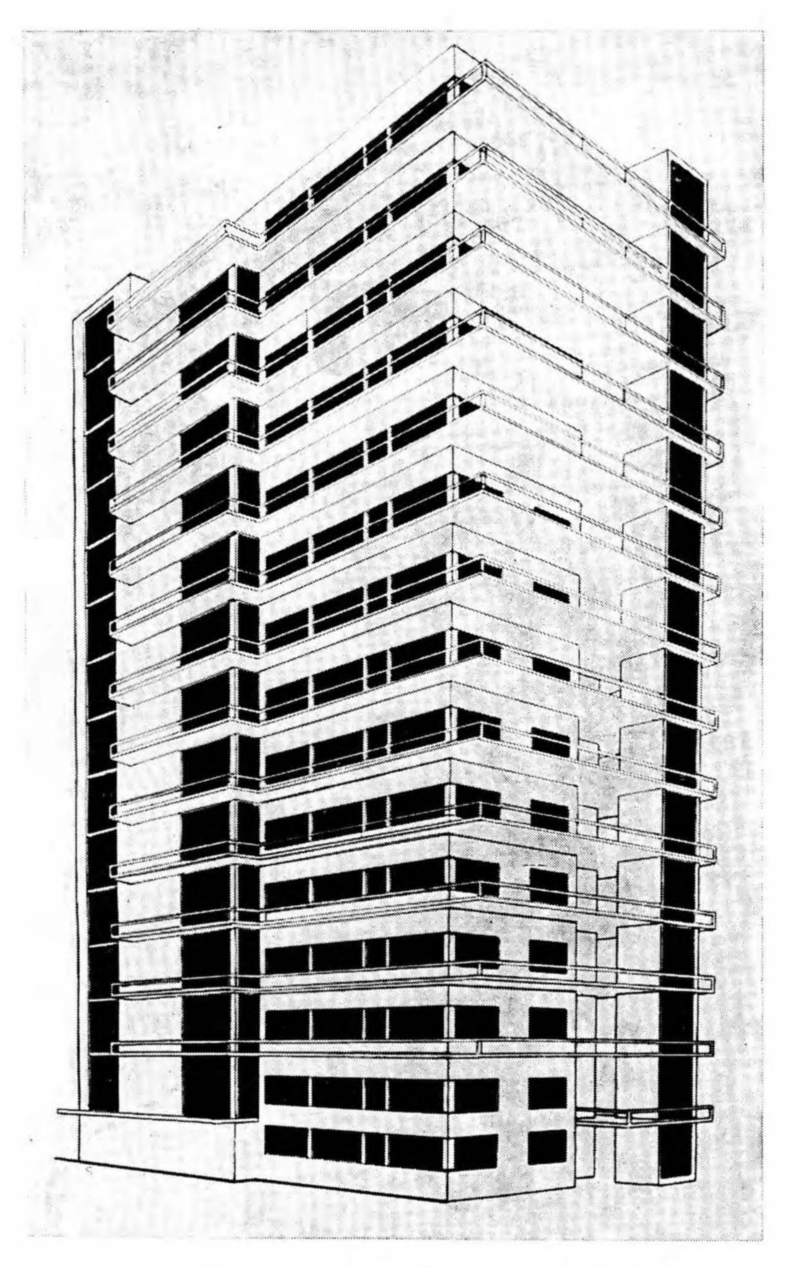
Студенческая работа «Многофункциональный стол». ВХУТЕМАС. 1926 г.

щения народов»[30]. По случаю открытия петроградских свободных мастерских 10 октября 1918 г. А. В. Луначарский, далеко превосходя мечты В. Гропиуса о едином произведении искусства как о «великом сооружении», говорил: «В близком будущем мы будем иметь художественные коллективы и целые братства архитекторов, живописцев, скульпторов, которые задумают не только храм в честь тех или иных человеческих идеалов и человеческих ценностей, но, может быть, целые города, городасады, в которых мы имеем такую громадную потребность, пересоздадут все лицо земли согласно тому, что диктует природе мечта человека о красоте и гармонии. И все это не на протяжении столетий... а в течение каких-нибудь 12-ти лет»[31].

Практические потребности сами по себе заставляли ВХУТЕМАС точнее исследовать взаимосвязи различных художествен-

[30] *Хан-Магомедов С. О.* Первая новаторская творческая организация советской архитектуры.— Проблемы истории советской архитектуры. М., 1976, сб. 2, с. 5.

[31] *Луначарский А.* Об искусстве. Петроград, 1918, с. 16.



Г. Мухе. Проект городского жилого дома с балконами, предназначенными для садов. Баухауз

ных дисциплин. Когда в 1925 г. возникла идея выделить из ВХУТЕМАСа архитектурный факультет, этому удалось воспрепятствовать на основе концепции синтеза искусств. Из всех изобразительных искусств архитектура наиболее социально обусловлена. Ее отторжение от ВХУТЕМАСа лишило бы живопись, скульптуру и производственные факультеты компонента, связывающего их с действительностью. Школа была бы лишена возможности дать современное художественное образование и продемонстрировать в отдельно взятом произведении неразрывность трех основных разновидностей искусства [32]. Ректор П. И. Новицкий исходил из того, что эпоха социалистического строительства является эпохой синтетического монументального искусства, конструктивного стиля, гегемонии архитектуры. В опубликованной в 1929 г. брошюре он писал: «Архитектор является основным типом нового художника. Архитекторы являются главными организаторами быта, культуры и искусства. Архитектура определяет художественный и культурный стиль целой эпохи» [33].

Представление о синтезе искусств в Баухаузе и во ВХУТЕМАСе развивалось в направлении комплексного преобразования окружающей среды. Об этом свидетельствуют работы в области дизайна. Выдвинутый вначале тезис, в соответствии с которым художник должен был вернуться к ремеслу, в 1923 г. был заменен Гропиусом другим: «Искусство и техника составляют новое единство». Мастерским он отводил роль лабораторий, в которых должна была проводиться экспериментальная работа над моделями для серийного машинного производства [34]. Это была теоретическая концепция дизайна. На ее основе в процессе обучения и практической работы формировалась новая профессия — дизайнер.

Для ВХУТЕМАСа подобные идеи связи искусства с промышленностью были органичны. Рожденная революцией творческая энергия, служение интересам рабочего класса обусловили теоретическую разработку концепций преобразования предметного мира, проникновения искусства в индустриальное производство, а затем и соответствующих государственных практических мероприятий. Одно из программных положений ИЗО Наркомпроса 1920 г. гласит: «Настало время ввести художественную культуру в производство, то есть создавать производственное искусство» [35]. На первой Общероссийской конференции работников художественных школ в июне 1920 г., высту-

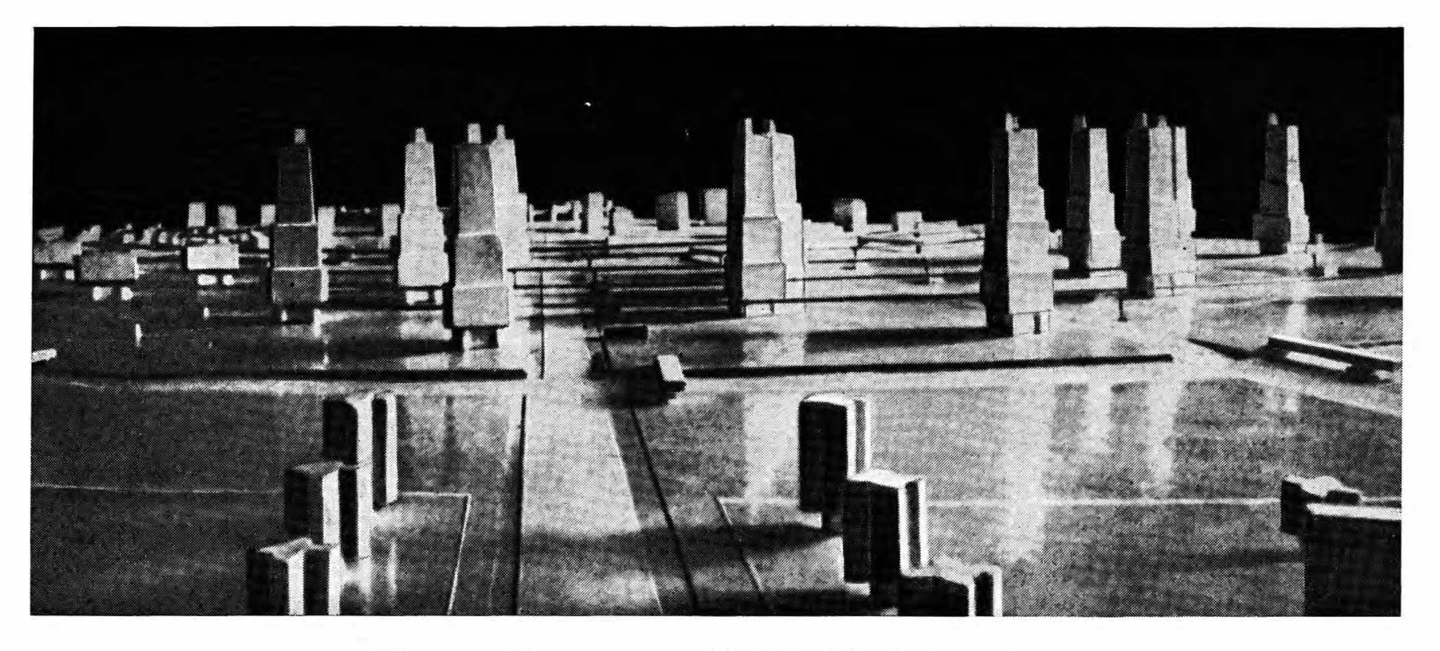
---

[32] ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 65, л. 197 и 206.

[33] См.: ВХУТЕИН. Высший государственный художественный технический институт, с. 2; *Новицкий П.* Строительство социализма и стиль современной архитектуры.— Печать и революция, 1928, № 2, с. 60.

[34] *Gropius W.* Grundsätze der Bauhausproduktion.— Arbeiten der Bauhauswerkstätten (Bauhausbuch 7). München, 1925, S. 7.

[35] *Кольцова Н.* Из истории художественно-конструкторского образования в СССР — Техническая эстетика, 1966, № 12, с. 32.



Т. Варьянцев. Город будущего. ВХУТЕМАС. Студенческая работа

пившей с широко задуманной реформой образования, это требование было подтверждено: «Социальная структура коммунистического общества требует в отличие от буржуазного общества органической связи искусства с производством и наукой, где эта связь поддерживается только формально»[36]. Эта конференция непосредственно предшествовала основанию ВХУТЕМАСа. В выработанной ею программе нашел отражение ряд существенных соображений, например относительно подготовки художников-инженеров для промышленности. Значительную теоретическую и практическую работу по воспитанию этих специалистов проделали так называемые производственные факультеты. Осуществление данной программы в экономических условиях того времени было связано с большими трудностями. Первые дизайнеры получили дипломы в 1928—1929 гг.[37]

Заботы о развитии производственного искусства в СССР преследовали отдаленную по времени социальную цель. Тому свидетельством одно из заявлений Художественно-производственного совета при Наркомпросе: «Строительство социалистической жизни не может обойтись без коренного преобразования существующих внешних форм быта; для того чтобы осуществить необходимое условие освобождения труда, чтобы украсить и расцветить повседневный обиход рабочего, заменить в этом обиходе однообразные и будничные формы и линии красочными и радостными, необходимо всячески развивать производство художественных предметов быта и широко распространять их в обиходе трудящихся.

Сочетая в себе элементы искусства с элементами производства, художественная промышленность, помимо указанной основной цели, должна преследовать ту же задачу поднятия художественного и общекультурного уровня широких масс, способствуя сближению искусства с индустриальным трудом, развития в рабочем мастера-художника»[38].

Речь шла о понимании социальной роли искусства, которое определяло деятельность ВХУТЕМАСа и Баухауза. Речь шла об искусстве, изменяющем человека и общество.

Прогрессивные социальные отношения. В 1963 г. В. Гропиус писал: «Баухауз под моим руководством прокладывал новый путь жизни. И это — социальная проблема. Без нее все старания Баухауза свелись бы лишь к эстетическим исканиям»[39]. Основное положение программы Баухауза — установление един-

---

[36] *Кольцова Н.* Вопросы художественно-промышленного образования в документальных источниках фонда отдела ИЗО Наркомпроса (1918—1920).— Художественно-конструкторское образование. М., 1969, вып. 1, с. 79.

[37] *Chan-Magomedow S. O.* Die ersten sowjetischen Diplom-Formgestalter.— Form und Zweck, 1976, N 6, S. 44—48; *Хан-Магомедов С. О.* У истоков советского дизайна.— Техническая эстетика, 1977, № 3, с. 14—79; № 4-5, с. 32—43.

[38] Советское искусство за 15 лет. М., 1932, с. 65.

[39] Der Brief an Tomas Maldonado.— Ulm (Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung), 1964, H. 10/11, S. 63.

ства всех форм искусства в процессе преобразующего воздействия на жизнь — Гропиус с самого начала рассматривал как «далеко идущую социальную задачу». Социальные цели Баухауза оставались, конечно, расплывчатыми. В общечеловеческом плане они сводились к представлению о новом обществе, которое должно было стать образцом для Баухауза. В результате Ноябрьской революции в Германии и Великой Октябрьской социалистической революции в России эти утопические представления смешались с социалистическими. В 1923 г. О. Шлеммер так характеризовал общественно-политическую атмосферу в Германии: «Государственный Баухауз, основанный в условиях послевоенной катастрофы, в хаосе революции, судно, нагруженное взрывчаткой эмоционального искусства, в настоящее время становится сборным пунктом для тех, кто хочет строить, веря в будущее и штурмуя небеса, кафедральный собор социализма»[40]. Но этот социализм был утопическим, в значительной степени его определили предчувствия, видения «новой грядущей веры», «нового мира», а не идеи революционного преобразования буржуазного общества.

Х. Майер определял социальные цели Баухауза точнее: «Что строить, что конструировать — для нас едино. И то, и другое — общественное событие. В качестве высокой школы формообразования Баухауз—Дессау не художественный, а социальный феномен»[41].

Отсюда он выводил свои задачи образования и воспитания: «Я учил студентов связи между строительством и обществом, я учил их находить путь интуитивного формообразования к научному исследованию законов строительства и требовал: потребности народа вместо потребностей привилегированных»[42]. Майер считал себя союзником рабочего класса. Он пытался воспитывать новое поколение архитекторов в социалистическом духе, но убедился, что в капиталистическом обществе это невозможно, что здесь невозможен «красный» Баухауз.

В Советском Союзе в области искусства с самого начала проводилась политика, направленная на удовлетворение потребностей пролетариата и социалистического строительства. Революционное содержание входило в творческую деятельность, в сферу образования. В декабре 1920 г. состоялась Всероссийская конференция руководителей отделов искусства. В одной из резолюций по школьному вопросу было сформулировано требование: «Для того чтобы художник смог стать настоящим, активным участником строительства коммунистического общества, необходимо, чтобы художественное образование, воспитание и просвещение базировались на тех же основах, которые

---

[40] *Schlemmer O.* Das Staatliche Bauhaus Weimar. Die erste Bauhausausstellung in Weimar. Juli — September, 1923.

[41] *Meyer H.* Bauhaus und Gesellschaft. Bauhaus, 1929, N 1.

[42] *Meyer H.* Mein Hinauswurf aus dem Bauhaus. Offener Brief an Bürgermeister Hesse, 1930. Цит. по: *Wingler H.* Das Bauhaus [Ohne Stadt], 1975.

являются фундаментом для коммунистического строительства»[43].

Близкое к практике, связанное с революционным преобразованием общества, образование и коммунистическое воспитание стало краеугольным камнем педагогической программы и практической работы ВХУТЕМАСа. Характерен пункт, включенный по инициативе В. И. Ленина в постановление Совнаркома «О московских высших государственных художественно-технических мастерских», согласно которому «на всех курсах обязательно преподавание политической грамоты и основ коммунистического мировоззрения»[44].

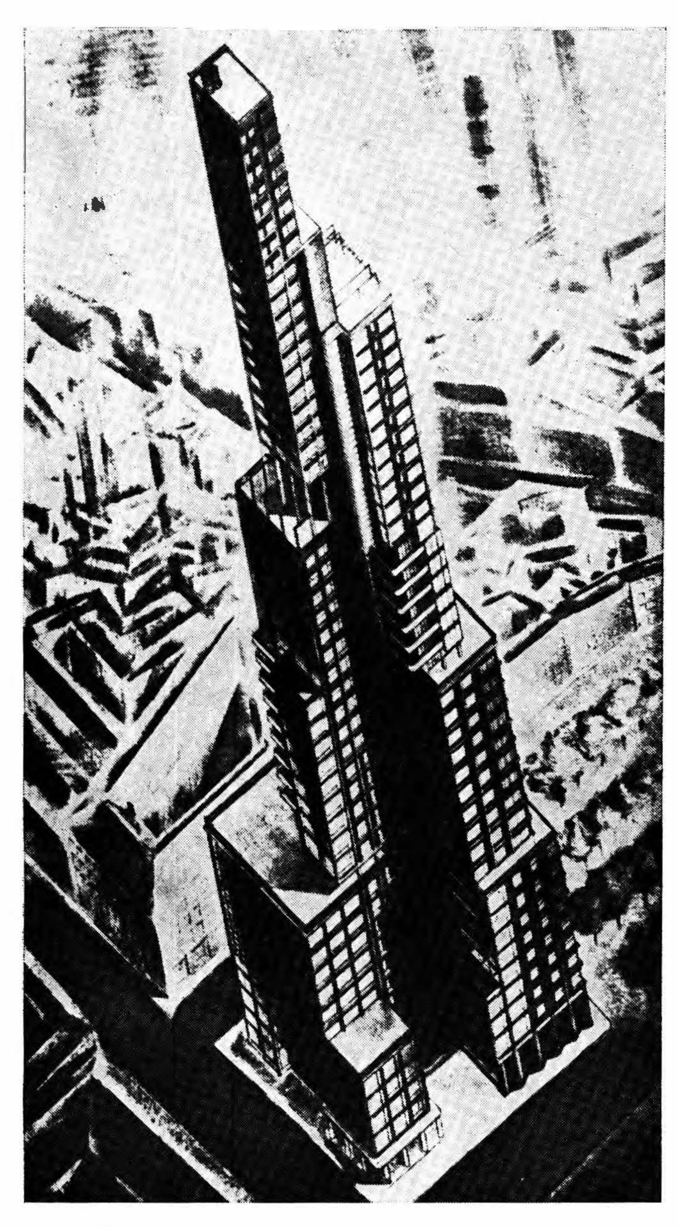
Вторая половина 20-х годов прошла в Баухаузе и ВХУТЕМАСе под знаком подлинной практической связи искусства с жизнью, с прогрессивными общественными требованиями — поскольку они находят свое отражение в дизайне и архитектуре. Преодолеваются утопические буржуазно-демократические представления и концепции нового человеческого содружества (их представляли и развивали «ложы» и «тайные союзы», в том числе и Баухауз) и рожденные в недрах пролетарско-революционного движения ультралевые идеи искусства как жизнестроения, связанные с теорией производственного искусства.

В Германии относительная стабилизация капитализма способствовала переходу Баухауза от художественного ремесла к дизайну, от «кафедрального собора будущего» к строительству жилищ для рабочих, что в свою очередь ставило на повестку дня ряд социальных вопросов. В Советском Союзе благодаря социалистической индустриализации страны ВХУТЕМАС приступил к широчайшей реализации своих замыслов.

При сопоставлении программы Баухауза и ВХУТЕМАСа и их практических результатов выявляется много общего, хотя обе школы возникли и работали в различных, прямо противоположных друг другу общественных условиях. В чем причина тому? Возникает вопрос о непосредственных связях между этими школами. Насколько можно судить сегодня, они были не так уж значительны. Существовала переписка между преподавателями, двусторонние посещения студенческих групп, советские художники делали доклады в Баухаузе. Значительнее были общеполитические и культурные связи между Германией и Советским Союзом. Октябрьская революция оказывала постоянное влияние на искусство и архитектуру западных стран. Прогрессивная буржуазная интеллигенция видела в стране Советов осуществленными те цели, к которым она стремилась. В той мере, в какой, с одной стороны, углублялся кризис капиталистического общества, а с другой — продвигалось вперед социалистическое строительство, рос интерес к Советскому Союзу,

---

[43] Вестник работников искусства, 1921, № 4-5, с. 67—68.
[44] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 52, с. 349.



Проект административного здания для Москвы (студенческая работа). ВХУТЕМАС. Мастерская Н. Ладовского. 1923 г.

к возможностям реального социализма. В числе художников и архитекторов, отправлявшихся в Советский Союз, чтобы познакомиться с социалистическим строительством и принять в нем участие, были и архитекторы Баухауза. В 1930 г. Х. Майер, отстраненный от руководства Баухаузом, приехал с несколькими учениками в Москву. Статьи в специальной прессе и выставки знакомили советскую общественность с работой Баухауза. Его прогрессивные идеи и борьба против фашистской реакции нашли в Советском Союзе поддержку [45].

Безусловно, эти связи способствовали сближению творческих и педагогических позиций. Но нужно помнить о том, что обе школы возникли независимо друг от друга и что вначале их сведения друг о друге и контакты были незначительными. Более глубокую причину сходства в направлении их исканий — вопреки различным социально-экономическим условиям — мы видим в характере эпохи.

Великая Октябрьская социалистическая революция положила начало переходу от капитализма к социализму. Баухауз и ВХУТЕМАС ориентировались на требования переходного периода и учитывали их в своей педагогической и творческой практике. В условиях капиталистического общества Баухауз стремился решить назревшие проблемы преобразования мира прежде всего в сфере художественного воспитания. Кроме того, уровень развития производительных сил в Германии и высокая степень обобществления производства привели к тому, что Баухауз смог подойти к практическому решению задач, отчасти соответствующих объективным условиям перехода к социалистическому обществу. В Советском Союзе такой переход осуществлялся в деятельности ВХУТЕМАСа. Оценивая роль ВХУТЕМАСа, П. И. Новицкий писал, что этой организацией была создана пролетарская система высшего художественного образования [46]. Баухауз тоже принимал участие в этом процессе. Но в силу сложившихся исторических условий понадобилось не одно десятилетие, чтобы накопленные идеи, опыт, традиции нашли достойного преемника в лице Германской Демократической Республики, в лице европейских социалистических стран.

---

[45] *Schädlich Ch.* Das Bauhaus und die Traditionen der Zusammenarbeit zwischen deutschen und sowjetischen Architekten.— Architektur der DDR, 1976, N 12, S. 716—721.

[46] Бригада художников, 1931, № 1, с. 13—14.

К. Пюшель

ГРУППА ХАННЕСА МАЙЕРа В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ (1930—1937)

В 1930 г. по требованию национал-социалистского большинства магистрата Дессау директор Баухауза Ханнес Майер был вынужден подать в отставку.

Студенты старшего курса, сплотившиеся вокруг Х. Майера в коллектив людей, занимавшихся практическими задачами проектирования и строительства, теоретическими исследованиями в этой области, имевшими для Германии социальное значение, пытались разобраться и в проблемах советского проектирования и строительства.

Члены этой группы не закончили дипломных работ к тому моменту, когда Х. Майер вынужден был расстаться с Баухаузом. Кроме того, некоторые из дипломантов, высланных из земли Анхальт как «нежелательные иностранцы» (Шефлер, Урбан, Вайнер), в силу сложившихся обстоятельств не смогли получить дипломов Баухауза.

Осенью 1930 г. Х. Майер уехал в Москву и при первой же возможности пригласил последовать за ним семерых выпускников Баухауза. Это были Рене Менш, Клаус Нойман, Конрад Пюшель, Белла Шефлер, Филипп Тольцинер, Антон Урбан и Тибор Вайнер.

Приехав в Москву, они увидели русский город по планировке и архитектуре, по облику толпы и характеру движения отличающийся своеобразной красотой, увидели город на пороге грандиозных социалистических преобразований.

В старом доме на Арбате выпускники Баухауза оказались в окружении разных людей, чью поддержку они постоянно ощущали, акклиматизируясь в не очень комфортабельных бытовых условиях и приспосабливаясь к непривычному образу жизни.

Чтобы внести посильную лепту в социалистическое строительство, им было необходимо понять особенности социалистического строя, его основы, включиться в идеологические и профессиональные дискуссии.

Группа выпускников Баухауза стала свидетелем досрочного выполнения первого пятилетнего плана (два последних года). Они сами участвовали в реализации второго пятилетнего плана (1933—1937) и застали начало третьего.

В результате индустриализации на бескрайних просторах Советского Союза появилось множество гигантских заводов, расширялись и реконструировались старые.

Условием осуществления и следствием индустриализации была потребность в большем числе специалистов разных про-

филей. Не случайно поэтому группа Ханнеса Майера была подчинена Наркомату тяжелой промышленности, а их первое задание было связано с очень большой потребностью в учебных зданиях.

Сферой деятельности единой иностранной бригады стал вначале институт по проектированию технических учебных заведений — Гипровтуз, а затем Вузстройпроект, занимавшийся преимущественно строительством зданий для втузов.

Вскоре выяснилось, что обособленное существование этой бригады не способствовало пониманию советских условий труда и быта, общественных и экономических процессов. Поэтому руководство Гипровтуза включило членов группы в разные советские бригады.

Результаты не заставили себя долго ждать. Последовали профессиональные разговоры, плодотворные для обеих сторон, родились тесные личные контакты, не ограничивавшиеся служебными интересами, но прежде всего возникло понимание политических закономерностей строительства социализма.

В обязанности Гипровтуза входила разработка типовых и индивидуальных проектов учебных зданий, которые в случае необходимости можно было бы трансформировать в здания другого назначения, а также выполнение реальных строительных программ.

Промышленные предприятия, заказывая индивидуальные проекты, предлагали обычно собственную строительную программу, предопределявшуюся особенностями местоположения, природными и общественными условиями и другими основными показателями. Государственные заказчики предлагали в качестве основы для разработки типовых проектов функциональное задание, на основе которого должны были воздвигаться учебные здания.

Работая над проектом, нужно было иметь в виду специфические особенности различных областей Советского Союза. Архитектор должен был ориентироваться на строительные материалы, имевшиеся в отдаленных областях Сибири, Средней Азии, Дальнего Востока или Кавказа, и на рабочую силу, умеющую обращаться именно с этими материалами.

Художественная ценность архитектурного сооружения заключается в точно найденном соотношении между размерами и характером объема сооружения, в органичности связи с окружающим миром, в рациональном использовании элементов декора. Однако важнейшим формообразующим принципом неизменно остаются законы функционирования и экономичности архитектурного плана, которые в конечном счете всегда определяют композиционное решение в целом. Законы функции в их архитектурно-художественном выражении считались основным принципом профессиональной подготовки, который Ханнес Майер утверждал в школе искусства в Дессау. Правота его теории убедительно подтвердилась спроектированными им со-

оружениями: школой профсоюзов в Бернау, галлерейными домами в Бессау—Тертен.

Вооруженные этой теорией, выпускники Баухауза приехали в Москву, чтобы воплотить ее на практике. Работая самостоятельно или в составе той или иной бригады, они спроектировали множество школьных зданий, зданий высших и специальных учебных заведений, детских садов, интернатов, спортивных учреждений во всех концах Советского Союза.

К началу второго пятилетнего плана изменился характер деятельности Наркомата тяжелой промышленности. Небольшие проектные организации, такие, как Вузстройпроект, влились в крупные проектные институты Наркомата. Изменился тогда и характер деятельности группы Ханнеса Майера.

Сам Майер, занимавший в Гипровтузе должность главного архитектора и преподававший в Высшем архитектурно-строительном институте (ВАСИ), отошел от группы. Как ведущий специалист ряда проектных и научно-исследовательских организаций он начал заниматься градостроительными проблемами, в том числе на Урале и в Восточной Сибири, участвовал в создании плана реконструкции Москвы. Со времени основания в 1934 г. Академии архитектуры СССР Х. Майер стал ее действительным членом.

Антон Урбан, в совершенстве владевший русским языком, намеревался полностью посвятить себя преподавательской деятельности в ВАСИ и работать в Академии.

Рене Менш по истечении срока первого контракта ушел из группы и вернулся на родину, в Швейцарию.

Белла Шефлер, также отлично владевший русским языком, работал за пределами Москвы.

Клаус Нойман занимался проектированием г. Магнитогорска.

Оставались Тибор Вайнер, Филипп Тольцинер и Конрад Пюшель. Вместе с другими архитекторами Гипровтуза их перевели в Горстройпроект. Там они встретились с некоторыми из членов группы Эрнста Майя — Хансом Шмидтом, Мартом Штамом, Вернером Хебебрандтом, Гретой Шютте-Лихотски, Эрнстом Циманом и другими.

Большие советские проектные институты: Промстройпроект — проектное бюро по строительству и реконструкции тяжелой промышленности — и Горстройпроект — проектное бюро по закладке и строительству новых социалистических городов, развитию тяжелой промышленности и реконструкции существующей городской застройки — возникли в результате необходимости теснее увязать размещение населенных пунктов и промышленных предприятий, в целях лучшей организации и ускорения строительства новых городов и поселков. В промышленном проектировании и в области архитектурно-градостроительной и технико-экономической практики новостью стали тресты.

В Горстройпроекте было занято более сотни сотрудников. В его ведении находились проектно-планировочные мастерские, обладавшие относительно большей самостоятельностью. Каждую мастерскую возглавлял главный архитектор. Его помощником был главный инженер. В задачу бригад входило предварительное экономическое планирование, районная планировка и разработка генеральных планов городов, проектирование и разработка планов застройки жилых и общественных сооружений, а также разработка инфраструктуры.

С 1929 по 1937 г. в Горстройпроекте велась работа по проектированию таких известных социалистических городов, как Магнитогорск, Нижний Тагил, Орск, Кузнецк, Ленинск, Сталинск (Новокузнецк), Макеевка, Балхаш, Караганда, Днепрострой[1], Молотов (Пермь); здесь родились планы развития таких городов, как Москва, Горький, Свердловск и другие.

Включенная в Горстройпроект группа выпускников Баухауза вошла в состав мастерской, которая под руководством главного архитектора Ханса Шмидта, наряду с более мелкими объектами, проектировала соцгород Орск, рассчитанный на сто тысяч жителей. Предприятия тяжелой промышленности союзного значения, местная легкая промышленность и коммунально-бытовые учреждения определили величину и местоположение Орска. Три архитектора — выпускники Баухауза — приступили к строительству этого города в соответствии с генеральным планом, разработанным Хансом Шмидтом и его коллективом и утвержденным в 1934 г.

Длительное пребывание на строительной площадке Орска дало авторам проекта возможность пережить волнующие минуты закладки города в необозримой степи. Им довелось, воплощая в жизнь разработанные в Москве проекты, заложить первый комплекс с крупными жилыми зданиями, школой, детскими учреждениями, баней, рестораном, гостиницей, клубом, торговыми и коммунально-бытовыми предприятиями, увидеть первые сооружения там, где прежде казахские скотоводы разбивали летом свои юрты и где все еще паслись овцы, лошади и верблюды. На нижнем склоне Уральских гор, на левом берегу реки Урал, на расстоянии 8 километров от старого города, служившего некогда караван-сараем, базаром, крепостью, воздвигался новый промышленный центр. Все это оставило неизгладимый след в памяти каждого.

Строительство велось в сложных климатических условиях, в условиях непривычного природного ландшафта, при почти полном отсутствии моторизованного транспорта, экскаваторов, строительных кранов, машин, при нехватке специалистов. На строительной площадке соцгорода было занято около тысячи

---

[1] Днепрострой включал строительство нового города Запорожье в 12 км от старого Александровска, сооружение Днепрогэса и комплекса промышленных предприятий (*ред.*).



Ханнес Майер (первый слева) и Белла Шефлер (второй справа) показывают товарищам из Гипровтуза и ВАЗИ Мордвинову и Саламахину выставку «Баухауз 1929—1930». Москва. 1931 г.

рабочих, но среди них было всего 12 обученных каменщиков и немногим более специалистов строителей. Не хватало опытных техников — десятниками были практиканты и совсем юные выпускники строительных училищ. В таких условиях постоянно требовалась детальнейшая разработка каждого проекта. Сроки строительства были жесткими. И тем не менее оно началось и завершилось с беспримерным подъемом. Строители социалистического города Орска были молоды и преисполнены сознанием грандиозности поставленных перед ними задач.

Сегодня Орск — один из крупнейших промышленных центров Южного Урала с населением в 500 тысяч человек.

Обращение советской архитектуры к классическим и национальным традициям, начавшееся в 1932 г., поставило молодых архитекторов группы X. Майера и других иностранных специалистов перед сложной проблемой. Им, воспитанным Баухаузом

6 Заказ № 3169

на принципах современной архитектуры и формообразования, функционального проектирования и экономичного строительства, было трудно примениться к эклектическим архитектурным стилям. Чрезмерному использованию декоративных форм они противопоставляли скупые архитектурные средства выразительности. Критика, которой подверглось в то время советское строительное дело, не обошла стороной и иностранных специалистов. Архитектуру эпохи первой пятилетки начали рассматривать с реалистических позиций и объективно оценивать ее результаты лишь с 1954—1955 гг. Но, несмотря на эти трудности, тесные дружеские контакты между иностранными и советскими специалистами продолжали существовать.

Изменившаяся в середине 30-х годов международная обстановка, нависшая над миром угроза войны потребовали соответствующих мер. В 1936—1937 гг. советские партнеры сочли работу с иностранными специалистами в СССР законченной. Многие из них покинули Советский Союз.

Так, Ханнес Майер летом 1937 г. вернулся в Швейцарию, автор этой статьи — в Германию и не работал там по специальности. Тибор Вайнер уехал во Францию, Филипп Тольцинер, Клаус Нойман, Белла Шефлер и Антон Урбан остались в Советском Союзе.

Прошло более четырех десятилетий с того времени, когда молодые архитекторы — выпускники Баухауза — оказались вместе с советскими коллегами и друзьями в числе пионеров строительства социализма в первом государстве рабочих и крестьян. Они принимали участие в планировке первых советских городов, в проектировании жилых и общественных сооружений. Это была большая творческая работа в атмосфере дружбы и признания, со счастливым чувством служения прогрессу человечества.

Х. Ольбрих

СОВЕТСКАЯ ВЫСТАВКА 1922 ГОДА В ГЕРМАНИИ. ЕЕ ПРЕДИСТОРИЯ И УРОКИ

История прогрессивных и революционных советско-германских художественных связей отличается многогранностью. Она часть живого пролетарского интернационализма, с самого начала отмеченного желанием узнать друг друга, обменяться опытом во имя общего революционного дела.

Контакты с германскими коллегами были установлены Отделом изобразительных искусств Наркомпроса тотчас после Ноябрьской революции. Они входили в число мероприятий

только что основанного в Советской России Интернационального бюро. По радио, через связных, например художника Людвига Бера[1], отправленного в Германию в декабре 1918 г., немецкие прогрессивные и революционные живописцы, графики, скульпторы получали информацию, программы, письма.

Так, «Воззвание русских прогрессивных художников к немецким коллегам» от ноября 1918 г. с изъявлением симпатий, подписанное в числе других и Д. П. Штеренбергом, было опубликовано в дрезденском журнале «Новые страницы искусства и поэзии» («Neue Blätter für Kunst und Dichtung», 1919) — печатном органе молодых левых писателей и художников. Многие из них были союзниками немецкого рабочего класса и своим искусством боролись за его дело[2].

К. Феликсмюллер, О. Дикс, Кр. Фолль, Э. Хофманн, Л. Сегал и О. Грибель создавали в это время произведения, представлявшие вторую волну немецкого экспрессионизма, в условиях войны и революции быстро приобретавшего политическую окраску и тяготевшего к революционным произведениям. В наиболее сильных работах левых экспрессионистов, еще связанных с дадаизмом, но уже предвещающих появление острого социально-критического веризма, постепенно намечался переход к пролетарско-революционному искусству, стоявшему на социалистических позициях. Этим объясняется эмоциональный накал русского воззвания: «Вы — предвестники вновь начинающегося наступления интернационала всех искусств!»

Воззвание может показаться расплывчатым и действительно было таковым. Но оно безошибочно выражало тот факт, что прогрессивные немецкие художники остались верны принципам интернационализма в период войны и националистической трав-

---

[1] Л. Бер поддерживал контакты с Рабочим советом по искусству. Он передавал информацию о художественной жизни молодой Советской республики Адольфу Бене, Вальтеру Гропиусу, художникам «Дрезденского сецессиона 1919». Программы художественных музеев и школьная программа, разработанные Наркомпросом, были опубликованы в мартовском номере журнала «Художественный листок» («Kunstblatt») за 1919 г. См.: *Umanski K.* Neue Kunst in Rußland. 1914—1919. München, 1920. На с. 56 Уманский упоминает Интернациональное бюро, а также пишет о том, что в 1919 г. оно намеревалось издавать журнал «Интернациональное искусство». Он называет Л. Бера «послом» в Германии. См.: *Schädlich Ch.* Die Moskauer Höheren künstlerisch-technischen Werkstätte und das Bauhaus. 50 Jahre Bauhaus. Dessau Wissenschaftliches Kolloquium in Weimar 1976.— Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen. Weimar, 1976, N 5—6, S. 474.

[2] Речь идёт о Дрезденском сецессионе 1919. Его членами были коммунисты: Конрад Феликсмюллер, Отто Грибель, Эуген Хофманн, Отто Дикс, Отто Ланге, Лазарь Сегал, Кристоф Фолль и др. Феликсмюллер работал тогда над агитационной графикой, в том числе и для левокоммунистического журнала «Действие» («Action»), издававшегося Францем Пфемфертом, другом Карла Либкнехта и Розы Люксембург. См.: Katalog Dresdner Sezession. 1919—1923. Galleria del Lavante. München, 1977; Katalog Conrad Felixmüller. Dresden, Berlin, 1975—1976. Советское воззвание было также опубликовано в журнале «Банкротство» («Die Pleite»), издававшемся Херцфельде.

ли, что — не взирая на политическую незрелость и даже программную аполитичность — прогрессивные немецкие художественные журналы и в военные годы [3] постоянно его прокламировали. Разумеется, это не был еще классовый пролетарский интернационализм, но он стал важной предпосылкой пропагандистской работы среди художников. Духом сотрудничества было проникнуто воззвание русских художников, нацеленное на созыв советско-германского, а позднее — всемирного конгресса.

Существует еще один аспект. Из первых сообщений о художественной жизни в Советской России следовало, что «левые» играли там большую роль. Это соответствовало романтическим, экзальтированным революционным надеждам их немецких соратников. Это явствует из программных текстов прогрессивных немецких художников: «Люди в России от научного социализма возвращаются к утопии и пытаются реализовать ее, интуитивно догадываясь о творческих возможностях, силе и значении молодежи и предпочитая ее во всеуслышание старшим поколениям. Революция в искусстве свершается рука об руку с революцией в общественной жизни» [4]. В последней фразе отчетливо выражено желание идти в ногу с революцией, которую они воспринимали как подтверждение собственного духовного и творческого разрыва с буржуазным миром. Следует рассмотреть, что здесь было от авангардизма, от стихийной солидарности с революцией, а что — от желания открытой и решительной смены как политической, так и творческой ориентации.

Характерно, что дрезденские художники в доступных им советских источниках прежде всего обратили внимание на сообщение об организации в Москве новых «свободных художественных мастерских», открытых для любого, о желании стереть границу между искусством и ремеслом: «Новый строй признает только ремесло и специализацию, воспринимая их в целом как искусство. Начинается сплав искусства с массами» [5]. Поэтому художники, по-прежнему уповавшие на богатых меценатов, подвергались критике в левой прессе.

---

[3] Достаточно указать на интернациональную, а следовательно, и антинационалистическую позицию журналов «Штурм» («Sturm») Херварта Вальдена, «Действие» Франца Пфемферта, передислоцировавшегося в Швейцарию, «Белые листы» («Weisen Blätter»), «Новая молодежь» («Neue Jugend»), издававшегося с 1916 г. Виландом и Хельмутом (Джон Хартфильд) Херцфельде или появившегося в 1917 г. «Художественного листка» («Kunstblatt») Пауля Вестхайма.

[4] Katalog Dresdener Sezession. 1919—1923. München, 1977.

[5] Там же. Составители каталогов интерпретировали первые советские мероприятия, приведшие к программе ВХУТЕМАСа и особенно к концепции «производственного» искусства под знаком синтеза искусства и ремесла. Эти мероприятия нашли отражение в постулатах Рабочего совета по искусству и в манифесте Баухауза. Примечательно, что по сравнению с теорией В. Морриса это был шаг вперед в определении связи между искусством и ремеслом, в разработке в СССР теории «производственного» искусства. См.: Ja, Stimmen des Arbeitsrates für Kunst. Berlin — Charlottenburg, 1919; *Hüter K.* Das Bauhaus in Weimar, Berlin, 1976.

1919—1920 годы в истории Германии отмечены потоком самой различной информации из Советской России. Обширный материал о развитии искусства, начиная с рубежа веков и кончая периодом войны и революции, собрал Константин Уманский в упоминавшейся книге, работу над которой он закончил в феврале 1920 г. в Мюнхене. И сегодня не утратили значения собранные им материалы о новом агитационном и массовом искусстве, о революционных памятниках, отличающихся новизной решения, монументальностью и динамизмом, о различных студиях, о принципах «пролеткульта», о реформе художественного образования, о ряде мер в области художественных ремесел, о пропаганде искусства. Важными для понимания ситуации в новой России были и сведения Уманского о числе выставок и их участников, разоблачавшие буржуазные измышления об упадке художественной жизни. Естественно, что на немецких художников произвели впечатление те страницы, на которых говорилось о художнике как о социально активной силе или о художниках, близких им по направлению (М. Шагал, В. Кандинский), а также о художниках, связанных с супрематизмом (К. Малевич, В. Татлин) [6].

Быстрый отклик у читателей нашли замечания (правда, весьма неточные) Уманского по поводу Татлина и его, по выражению Уманского, «машинного искусства». Это понятие как лозунг было тотчас подхвачено частью левых берлинских дадаистов. На Первой интернациональной дада-ярмарке в Берлине в июне 1920 г. Джон Хартфильд и Георг Грос выступили с плакатом: «Да здравствует машинное искусство Татлина!», а Рауль Хаусман выставил фотоколлаж «Татлин живет дома» [7]. Творчество Татлина в понимании берлинского клуба дадаистов — это прежде всего антибуржуазный и антимилитаристский протест, близкий по характеру их акциям, нередко окрашенным в анархистские тона; это разрушение старых эстетических канонов, критика культуры, с которой ассоциировались художественные течения военного времени, включая экспрессионизм, кубизм и футуризм. В книге Уманского восхищали такие фразы, как: «Искусство умерло — да здравствует искусство, искусство машины с ее конструкцией и логикой, ее ритмом, ее компонентами, ее материалом» [8].

Здесь обнаруживается и другой аспект восприятия событий (или утверждение аналогий, параллелей), разыгрывавшихся на

---

[6] Сведения о супрематизме и первых супрематистских картинах дошли до Берлина в 1920 г. также благодаря Ивану Пуни и Ксении Богуславской, выставивших в 1921 г. свои работы в «Штурме», а в 1922 г. издавших в Берлине статью о современном искусстве. См.: Katalog Avantgarde Osteuropa. West-Berlin, 1967; *Steneberg E.* Russische Kunst Berlin 1919—1932. West-Berlin, 1969.

[7] *Siepmann E.* Montage: John Heartfield. Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierte Zeitung. Katalog, West-Berlin, 1977.

[8] *Umanskij K.* Neue Kunst in Rußland. 1914—1919, S. 19.

художественной сцене Советской России. Ведь цитата из книги Уманского близка по духу тем произведениям берлинских дадаистов, которые можно связать с развитием фотомонтажа. Речь шла не об овладении фотографией как таковой, но о фотомонтаже и фотоколлаже и даже о принципе монтажа вообще и связанной с ним тенденцией к конструированию (недаром Хартфильд называл себя «дада-монтажером»). Татлин — в большей степени легенда, чем реальность,— был для берлинских художников (Хартфильда, Херцфельде и Гроса, ставших уже членами КПГ) подтверждением правильности избранного ими пути — обращения к действительности в ее противоречивых — симультанно познанных, схваченных и раскрытых — явлениях и воплощения их с помощью современных средств и методов. Отказ от привычного языка был также апробированием нового, точнее говоря, экспериментом, опирающимся на универсальные возможности всех материалов, техник и средств коммуникации (печать, радио). В статье каталога к упоминавшейся выше выставке дадаистов Виланд Херцфельде связывал новую художественную практику с дальнейшей демократизацией искусства и творческого труда вообще: «Дадаисты же говорят: изготавливать картины — это несерьезно, но уже коли такое случается, то не следует хотя бы портить удовольствие широким массам от искусства профессиональным высокомерием заносчивой гильдии... Дадаисты ставят себе в заслугу быть поборниками дилетантизма» [9]. Эта мысль, высказанная в Германии в 1920 г., совпала по времени с сообщениями Уманского о «Пролеткульте» в Советской России. Но еще в 1919 г. были опубликованы три очерка А. А. Богданова под общим заглавием: «Искусство и пролетариат». 23 сентября 1920 г. орган КПГ «Роте Фане» опубликовал воззвание Исполнительного комитета Временного международного бюро пролетарской культуры, написанное в августе 1920 г. в связи с II Конгрессом Коммунистического Интернационала. Воззвание подписали: А. В. Луначарский [10], М. Полянский, В. Мак-Лейн, В. Херцог, Р. Лефевр, Ю. Хумберт-Дроз. Разъясняя культурные задачи революции, воззвание призывало художников изображать рабочего. Причем говорилось, что «добиться этой цели может только сам пролетариат», критически освоивший куль-

---

[9] *Herzfelde W.* Zur Sache geschrieben und gesprochen zwischen 18 und 80. Berlin, 1976, S. 53. Рациональное начало авангардизма исследуется также в работах: *Bürger P.* Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main, 1974; *Lüdke M. u. a.* Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft. Frankfurt-am-Main, 1976; *Schlenstedt S.* Problem Avantgarde. Weimarer Beiträge, 1977, H. 1; *Olbrich H.* Studien zur Theorie und Geschichte des Konstruktivismus, Promotions-Schrift, Humboldt-Universität. Berlin, 1977.

[10] Луначарский писал об опыте Советской России и о спорах по поводу возможности и необходимости создания пролетарской культуры и искусства как в дореволюционных, так и в послереволюционных условиях еще 6 августа 1920 г. в газете «Красное знамя» («Rote Fahne»). См.: *Angers D.* Die Beziehungen Lunatscharkis zur deutschen Literatur. Berlin, 1968.

турное наследие. В заключение речь шла об опыте русских организаций «Пролеткульта» и о необходимости провести в других странах конференции о пролетарской культуре и повсеместно создать аналогичные организации.

Таким образом А. В. Луначарский вторгся в дебаты, которые после Октябрьской революции развернулись в странах Центральной и Восточной Европы по вопросу о возможностях создания и характере пролетарской культуры и искусства в условиях буржуазного общества. До 1917 г. большинство теоретиков II Интернационала отвечали на этот вопрос уклончиво, сдержанно, чаще всего отсылая к гуманистическому наследию. Более глубокие рассуждения по этому поводу мы находим у Вильяма Морриса, Юлиана Мархлевского, Клары Цеткин, Карла Любкнехта (в высказываниях о тенденциозном искусстве) и некоторых других. Вопрос же о классовом искусстве в большинстве случаев недооценивался. Исключения бывали подчас леворадикального толка (Хайнц Шпербер) [11]. В молодой КПГ до середины 20-х годов в связи с так называемой дискуссией о «художественном хламе» [12] большую роль играли Г. Г. Л. Александер и А. Тальгеймер. В этих спорах Георг Грос, Джон Хартфильд и Виланд Херцфельде, несмотря на леворадикальные эскапады, связанные с еще неизжитым до конца дадаизмом, высказывали мнение, что рабочий класс, «создавший своими силами боевые классовые организации», «создаст своими силами рабочую культуру» [13]. Эти односторонние выводы содержат, однако, требование пролетарской культуры и искусства, способных возникнуть только на базе классовой борьбы. С пролетарской культурой был в конечном счете связан вопрос о политизации искусства и художников, о «революционной переориентации их продукции», как гласила теоретически более зрелая брошюра Виланда Херцфельде «Общество, художник, коммунизм» [14]. За этим вопросом стоял и другой — о революционном, то есть критическом использовании творческого опыта авангардистов.

Херцфельде писал не только о взаимопонимании пролетарско-революционных художников, но и расхождениях, имевших

---

[11] Die Dokumentation bei G. Fulberth. Proletarische Partei und bürgerliche Literatur. Auseinandersetzungen in der deutschen Sozialdemokratie der II Internationale über Möglichkeiten und Grenzen einer sozialkritischen Literaturpolitik. West-Berlin, 1972 (Хайнц Шпербер — псевдоним голландского социалистического писателя Хермана Хейерсманса).

[12] Вся документация по поводу этой дискуссии опубликована: Literatur und Klassenkampf. Zur proletarisch-revolutionären Literaturtheorie 1919—1923. München, 1971; Linksradikalismus und Literatur. Hamburg, 1974, Bd. 1—2; Der auslösende Artikel von G. Grosz und D. Heartfield.— Der Gegner, 1919—1920, N 10-12, S. 48—56.

[13] Der auslösende Artikel von G. Grosz und D. Heartfield.— Der Gegner, 1919—1920, N 10-12, S. 56.

[14] *Herzfelde W.* Gesellschaft, Künstler, Kommunismus. Kleine revolutionäre Bibliothek, Bd. 6. Berlin, 1921.

место среди берлинских дадаистов. Некоторые из них отрицали пролетарское искусство. Так, в 1918 г. Рауль Хаусман высказал мнение, что пролетариат «не испытывает нужды в особом патетическом искусстве». Оно свелось бы всего лишь к «пропаганде». Согласно Хаусману, рабочий должен научиться «получать удовольствие от форм окружающих его вещей или от формотворчества как такового»[15]. Несомненно, он затрагивал важный аспект социалистической культуры и искусства, но — в отрыве от классовой борьбы, оставаясь, подобно многим дадаистам и представителям других аналогичных авангардистских течений, на позиции расплывчатой антибуржуазности. В реальной обстановке классовой борьбы и художественной жизни в Германии того времени само понятие «пролеткульта» играло важную роль, становясь промежуточной стадией, позволяющей шаг за шагом пробиваться к партийному пониманию эпохи и адекватному ему пониманию искусства[16]. Сложное внутрипартийное развитие КПГ вплоть до середины 20-х годов, а также общественная обстановка в целом привели к тому, что подводящая итоги работа В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», дававшая ответ на все эти вопросы, увидела свет в Германии лишь к 1925 г.[17]

Таким образом, в спорах и поисках немецких левых художников обозначались некоторые проблемы, требовавшие дальнейшей практической и теоретической разработки, а также политического объяснения. В этом плане существенное влияние оказала русская художественная выставка в берлинской галерее Ван Димена на Унтер-ден-Линден. Организованная Д. П. Штеренбергом и Н. И. Альтманом, поддержанная в 1922 г. в Берлине творческим, политическим и теоретическим авторитетом Эль Лисицкого и Ильи Эренбурга, эта выставка послужила толчком к исследовательской работе, вызвав оживленные дискуссии и во многом определив пути развития немецкого искусства.

В 1922 г. Берлин был не только центром развития немецкого современного искусства и центром острой классовой борьбы в Германии, переплетавшихся между собой самым противоре-

---

[15] *Hausmann R.* Der Proletarier und die Kunst.— Das Kunstblatt, 1918, N 11, S. 388—389.

[16] Ср. развитие художественно-теоретического мышления у такого немецкого революционного художника, как Франц Вильгельм Зайферт (*Gassner H.* Konstruktivistische Bildsprache und die Sprachlesigkeit des Künstlers. Katalog «Politische Konstruktivisten. Die «Gruppe progressiver Künstler». Köln — West-Berlin, 1975) или Генрих Фогелер (*Vogeler H.* Das neue Leben, Schriften zur proletarischen Revolution und Kunst. Darmstadt, 1972).

[17] В связи с преодолением правооппортунистических и левосектантских взглядов и группировок (свою роль в их преодолении сыграли V Конгресс Коминтерна (1924), Открытое письмо ИККИ ко всем членам и организациям КПГ (1925), X съезд КПГ) на этом этапе развития КПГ было положено начало новому пониманию пролетарской культуры. В 1925 г. появился ряд статей К. А. Витфогеля в «Роте Фане».

чивым образом. В Берлине, как и в Веймаре, и в Дюссельдорфе, на форумах дадаистов, экспрессионистов и конструктивистов встречались немецкие, советские, венгерские прогрессивные художники, представители голландской конструктивистской и социал-утопической «Де стийл группа» (главным образом Тео ван Доэсбург). Все эти факты и их влияние на дальнейшую ориентацию Баухауза[18] хорошо известны по множеству документов, описаны в многочисленных публикациях. Поэтому мы обратим внимание лишь на те аспекты, которые сослужили свою службу авангардизму как части вызванного Октябрьской революцией «преобразования потока творческой энергии» (Я. Тугендхольд).

Выставка 1922 г. (вероятно, имело бы смысл ее «реконструировать») представила довольно полную информацию о самых различных течениях в русском и раннем советском искусстве. Она обогатила и уточнила набросанную Уманским картину, чему способствовали также вводные статьи Д. Штеренберга, статс-секретаря по вопросам немецкого искусства Э. Редслоба и прогрессивного писателя Артура Холичера, а также пояснительные тексты к произведениям отдельных художественных группировок, начиная с «передвижников». Эль Лисицкий где только возможно обращал внимание на стремление живописцев, графиков, скульпторов создать произведения, созвучные революционной эпохе. Так, он выделяет «За чтением газеты» А. Архипова и «Декабристов» А. Моравова, хвалит В. Татлина за переход к производственному искусству в самом широком смысле этого слова, упомная при этом макет «Башни III Интернационала»[19].

Четче вырисовывается переход к производственному искусству в 1919—1920 гг., отмеченный появлением беспредметных конструкций пока еще декоративного или псевдоутилитарного характера. Дифференцируются левые художники. Отмечаются произведения А. Родченко, Г. Клуциса, братьев Стенбергов, К. Медунецкого. Высоко оценивается творчество Н. Альтмана, прокладывавшего путь к «сознательному социальному содержанию»[20]. Действительно, такие работы Альтмана, как портреты Ленина, театральные декорации (к «Уриэлю Акосте» в постановке Московского еврейского театра), но особенно «Петро-

---

[18] Katalog Avantgarde Osteuropa. West-Berlin, 1967; Katalog Realismus und Sachlichkeit, Nationalgalerie. Berlin, 1974; Katalog die «Tendenzen der zwanziger Jahre». West-Berlin, 1977; *Olbrich H.* Studien zur Theorie und Geschichte des Konstruktivismus. Promotions-Schrift. Humboldt-Universität. Berlin, 1977.

[19] См.: *El Lissitzky.* Proun und Wolkenbügel. Schriften. Briefe, Dokumente, Dresden, 1977.

[20] См.: Katalog Erste Russische Kunstausstellung. Berlin, 1922, S. 13; Versuch einer Rekonstruktion: Katalog Internationale Ausstellung revolutionärer Künstler 1922 in Berlin. West-Berlin, 1975; *Эткинд М.* Натан Альтман. М., 1971.

Коммуна» и «Россия-Труд», вызвали значительный резонанс. В числе других на них откликнулась социально-критическая и пролетарско-революционная Группа художников Галле во главе с Карлом Фёлькером [21]. Особым вниманием была удостоена также небольшая подборка революционных плакатов (демонстрации в Москве и Витебске), выполненных учащимися новых художественных школ.

Рассматривая выставку сегодня, следовало бы добавить, что графические работы В. Козлинского, Н. Купреянова и Шестопаловой были близки по своему характеру произведениям революционных немецких левых экспрессионистов. Следовало бы подробнее исследовать вопрос о непосредственном воздействии некоторых советских произведений на весьма различных немецких художников, а также на иностранных художников, работавших в Германии. Так, работы Н. Габо оказали влияние на скульптурные портреты и впоследствии разрушенный конструктивистский фонтан работы Рудольфа Беллинга в Берлине. Несомненно большое влияние Александра Архипенко, К. Малевича, Эль Лисицкого, Н. Габо, К. Медунецкого на Л. Мохой-Надя, а А. Родченко — на Л. Пери. Прослеживаются также параллели там, где экспрессионизм (кубизм) и супрематизм сочетались с футуристическим симультанным принципом (например, в произведениях некоторых художников Ноябрьской группы). Восторг вызывали первые смелые архитектурные штудии Н. Ладовского, В. Кринского, А. Родченко (в частности, его замечательный проект киоска, 1919), Н. Габо, Б. Королева и коллектива Г. Мапу. Они положили начало постоянному вниманию современных европейских архитекторов к замыслам их советских коллег.

Одну из важнейших проблем искусства 20-х годов отметил А. Холичер в предисловии к каталогу. Во «множестве направлений, следующих крайне поспешно одно за другим», он увидел «стаю буревестников революции» [22]. Однако Холичер видит, что лишь немногие из этих художников поначалу добиваются подлинных ростков революционного искусства, что для них существует опасность «стать объектом коммерции», поскольку они «даже приблизительно не связаны» с жизнью народа. Холичер справедливо подчеркивает, что и для революционных художников понимание реальной общественной обстановки — дело

---

[21] Karl Völker. Leben und Werk. Katalog. Halle, 1976; *Schulze I.* Karl Völker. Berlin, 1974; Die proletarisch-revolutionäre «hallische Künstlergruppe» in ihrem Verhältnis zum Bauhaus — 50 Jahre Bauhaus Dessau.— Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen. Weimar, 1976, N 5-6.

На обложке коммунистического еженедельника «Слово» («Das Wort») от 18 февраля 1923 г. в Галле была воспроизведена альтмановская «Россия-Труд». С ней связана работа Карла Фёлькера «Привет немецкого художника Советской России». В остальном же художники Галле полагали, что конструктивизм в Германии может быть только «забавой» по сравнению с решением задач, выдвигаемых пролетарской революцией.

[22] Katalog Erste Russische Kunstausstellung, S. 6.

вовсе не легкое, что, стремясь к народу, они лишь постепенно становятся художниками политическими. Масштабы создает только сама революция, лишь «искусство, рожденное революцией, является революцией», даже когда оно продолжает начатое до нее.

По этому поводу несколько соображений, связанных с деятельностью Лисицкого в 1922 г. В это время в мастерской молодого живописца Герта Кадена[23] встречались Эль Лисицкий, Н. Габо, Ханс Рихтер, Ласло Мохой-Надь, Ласло Пери, Альфред Кемени (Дурус) и другие художники. Споры разгорались вокруг конструктивизма, его эстетических возможностей в свете новых общественных задач. Как вспоминает Каден, наряду с Лисицким последовательную социалистическую позицию занимали венгры. В этом нашла отражение их связь с Венгерской Советской республикой, пусть к тому времени уже разгромленной хортистами. И для венгров Берлин был центром притяжения не только в творческом, но и в политическом отношении. Берлин представлялся тогда именно тем местом, где могла осуществиться надежда на мировую революцию. Илья Эренбург так писал об этом в своих мемуарах: «Мне казалось, что я на фронте и что короткий час, когда замолкают орудия, затянулся. Но часто я спрашивал себя: чего я жду?.. Позади были разгром Советской республики Баварии, убийство Карла Либкнехта и Розы Люксембург, но впереди маячили огни Гамбургского восстания. Для современников ничего еще не было решено, и осенью 1922 года я вместе с другими ждал революцию»[24]. Ультралевые собирали силы вне и внутри молодой КПГ, не понимая, что революционная волна шла на спад. Особый успех русской выставки следует отнести и на этот счет;

---

[23] Герт Каден, живущий в настоящее время в Дрездене, в беседе с автором этой статьи подтвердил, что в его мастерской собирались эти художники. Их круг не оформился в определенную группировку, но был источником важных начинаний. Сам Каден создал тогда несколько конструктивистских работ, ныне утерянных, но в свое время репродуцировавшихся в венгерском левоавангардистском журнале «Ма» Лайоша Кашшака, издававшемся в Вене. Каден экспонировал свои работы на театральной выставке в Вене. Его стараниями с этим кружком соприкасался, например, Оскар Нерлингер, выставлявшийся тогда в «Штурме». Длительные связи установились с Л. Пери. И Нерлингер, и Пери экспонировали произведения явно прогрессивной ориентации на Первой всегерманской художественной выставке 1924 г. в Москве, Ленинграде и Саратове; оба принадлежали к числу пролетарско-революционных художников, переименовавших себя в 1932 г. в «созвучных времени» (см.: Katalog Oskar Nerlinger, Alice Lex-Nerlinger. Text Harald Olbrich Berlin, 1975).

[24] *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь.— Собр. соч. М., 1966, т. 8, с. 406—407. О революционной роли многих венгерских эмигрантов, а также о спорах в среде литературной эмиграции по поводу дальнейшего пути развития пишет Ласло Иллеш (см.: *Illes L.* Über einige Probleme der Wechselbeziehungen zwischen der ungarischen und der deutschen sozialistischen Literatur in den zwanziger und dreißiger Jahren.— In: Literatur der Arbeiterklasse. Aufsätze über die Herausbildung der deutschen sozialistischen Literatur (1918—1933). Berlin, 1974).

в данных условиях авангардизм мог еще казаться антибуржуазным. Берлин был динамичным, он представлял Германию, потрясенную кризисом, все еще охваченную революционным брожением.

Выставка 1922 г. и связанные с нею мероприятия, в том числе встречи художников в Веймаре и Дюссельдорфе, ускорили идеологическую и творческую дифференциацию среди немецких художников. Например, Л. Мохой-Надь много писал о связях между искусством, индустрией, технологией, рабочим классом и социализмом. В 1922 г. он заявил в программном стиле: «Технология не знает никакой традиции и классового сознания. Каждый может стать либо хозяином машины, либо ее рабом. В этом корни социализма... Машина означает пробуждение пролетариата. Таков наш век: технология, машина, социализм»[25]. Пусть в этой аргументации классовая борьба играет ничтожную роль, важно, что Мохой-Надь выдвигает идею принципиально новой творческой и культурной деятельности в условиях социалистических производственных отношений.

С такой точкой зрения связывалось многое. Во-первых, отказ от деструктивной концепции искусства дадаистов, как, например, упоминавшегося выше берлинца Рауля Хаусмана. Он сам говорил, что «деклассированный художник» способен лишь разрушать буржуазные ценности, по отношению же к социалистической революции у него нет никакой конструктивной позиции. Эту концепцию Хаусман выдвинул вместе с киноэкспериментатором Викингом Эггелингом в опубликованном в прокоммунистическом журнале «Эгишег» Втором презентистском манифесте 1922 г.[26], отвечавшем на заявление венгерских художников; в нем Мохой-Надь, Кемени, Пери и Каллаи осудили буржуазные тенденции конструктивизма, как и другие аналогичные явления. Они имели также в виду и в общем привлекательный «технический натурализм» некоторых советских конструктивистов (группа ОБМОХУ), и эстетство группы «Де стийл»[27].

---

[25] См.: *Moholy-Nagy S.* Laszlo Moholy-Nagy. Mainz, 1972, S. 30. Katalog der Budapester Ausstellung 1975; *Kostelanetz R.* Moholy-Nagy. New York, 1970; *Olbrich H.* Moholy-Nagy und der Konstruktivismus. Bemerkungen zum Verständnis. 50 Jahre Bauhaus Dessau.— Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen (Weimar), 1976, N 5-6.

[26] Исчерпывающую документацию по этому вопросу см.: *O-Konnor L.* Viking Eggeling. Stockholm, 1971 (Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm, Studies in History of Art 23).

[27] Разумеется, такие контроверзы по поводу определения основных эстетико-мировоззренческих позиций не исключали подлинных творческих контактов. Конструктивистские скульптуры Мохой-Надя 1921—1922 гг. явно навеяны ОБМОХУ. Венграм уже в 1920 г. было кое-что известно о советском конструктивизме. В то же время отказ от дадаистской программы не помешал Мохой-Надю освоить творческую «игру» Курта Швиттерса, а Лисицкому — оценить искусство книги Швиттерса и выпустить вместе с ним в 1928 г. номер журнала «Март» («März»). А в 1922—1923 гг. Лисицкий выступал с докладом, направленным против дадаизма, в защиту конструирования нового мира.

Полемизируя с советским опытом, Мохой-Надь и Кемени создали в 1922—1924 гг. теорию динамически конструктивной системы сил. Бесспорно ее родство с реалистическим манифестом Габо-Певзнера, а также с размышлениями советских теоретиков производственного искусства вроде Б. Арватова и Н. Тарабукина по поводу использования современной технической аппаратуры в художественном производстве. При этом Мохой-Надь и Кемени рассчитывали не на пассивного потребителя искусства, а на человека — активного участника его формирования. Здесь нашли отражение размышления советских деятелей культуры о далеком будущем, их утопические представления о всеобщем художественном творчестве, охватывающем все жизненные сферы. При этом Мохой-Надю хотелось, чтобы его работы рассматривались не как нечто законченное и абсолютное, а как «демонстрационный аппарат» творческого опыта и творческих возможностей.

Точка зрения Л. Мохой-Надя близка к упоминавшейся выше позиции Херцфельде, изложенной во введении к каталогу «Берлинская дада-ярмарка» (1920 г.), а также к рассуждениям Лисицкого времен витебского Уновиса (Уния нового искусства, основанная в 1919 г.) о том, что супрематизм не является ни стилем, ни образным символом уже существующего, а «знаком и планом некоего нового, еще невиданного мира». В этой связи следует напомнить и комментарий Татлина к его проекту «Башни III Интернационала»: «Результатом являются модели, стимулирующие нас на эксперименты по созданию нового мира и призывающие производителей контролировать окружающие нас формы новой повседневной жизни»[28]. Естественно, что при всем этом программа Мохой-Надя, Лисицкого и других уже в 1922 г. имела в виду содружество науки, техники и искусства.

Итак, берлинские дискуссии 1922 г. дали поучительный пример социалистического воздействия на большие группы художественной интеллигенции, на представителей новейших авангардистских течений их приобщения к сокровищнице марксизма. Таково, например, влияние на европейское искусство Эль Лисицкого, его совместная работа и контакты с различными группами и влияние на них в марксистском духе. Потому-то издавали Лисицкий и Эренбург свой ставшим легендарным журнал «Вещь», а Лисицкий поддерживал связи с левобуржуазными кругами из журнала «G. M.»[29], с журналом «ABC» в Швей-

---

[28] Этот текст цитируется по каталогу: Verändert die Welt. Poesie muß von allen gemacht werden! Düsseldorf, 1970, Beiheft, S. 8. См. также: В. Татлин. Каталог выставки в Москве 1977. М., 1977; *Olbrich H.* Oktoberrevolution und Entwicklungprozesse sozialistischer Kunst und Kunstwerke. Magdeburg, 1977.

[29] Речь идет о журнале по дизайну, издававшемуся в 1923—1924 гг. Хансом Рихтером. С этим печатным органом конструктивистов были тесно связаны: Людвиг Мис ван дер Роэ (он выполнил проект великолепного памятника Карлу Либкнехту и Розе Люксембург, установленного в Берлине и разрушенного в 1933 г. нацистами), Людвиг Хильберсхаймер — теоретик в обла-

царии (Х. Шмидт, Х. Рот, М. Штам) и т. д. Лисицкий активно воздействовал на формирование новой полиграфии, фотомонтажа, фотограммы, оформления книги и т. д.

Необходимо обратить внимание еще на один аспект такого влияния. Он связан с «Вещью» и книгой Эренбурга «А все-таки она вертится» [30]. Страстная защита современного искусства с его обращением к технически-промышленным реалиям (в том числе к понятию предмета, вещи), широта взгляда на общее развитие искусства за два первых десятилетия нашего века и его интернационализм обусловили, например, распространение конструктивистских идей среди чешских левых художников. Их тоже восхищала мысль о новом коллективном искусстве, о «конструктивном духе», о спайке искусства с трудом, что отчетливо проявляется у Карела Тейге и в программе чешского конструктивизма (Й. Хонзик, К. Хонзик, Б. Вацлавек) [31].

Разумеется, так нельзя завершить оценку 1922 г. Естественно напрашивается вопрос: а как этот год способствовал пониманию задач пролетарской культуры и искусства.

Этот вопрос волновал некоторых посетителей выставки, хотевших увидеть в ней нечто большее, чем картину процветания искусства в условиях революционной России. В частности, группа художников Галле ставила под сомнение чистое формотворчество некоторых советских производственных художников. Не случайно ЛЕФ (во главе с Маяковским), придававший особое значение соучастию искусства в «материальном строительстве новой жизни», привлек к себе внимание художников Галле. В поле их зрения попадают также произведения, которые не отказываются от тематического изображения событий, но творчески его обновляют в революционном духе. Эту проблематику отметил в свое время один из венгерских эмигрантов Эрнё Каллаи, для которого было «совершенно не понятно, почему русская выставка исключает проблему пролетарского искусства» [32].

В действительности же пролетарское искусство было представлено на выставке работами Архипова, Альтмана, революционными плакатами, окнами РОСТА, архитектурными проектами.

Что не получило достаточного отражения ни на выставке, ни в дискуссиях 1922 г., так это формирующееся в Советской России новое реалистическое искусство. Безусловно, однако, что

сти социалистической архитектуры и градостроительства, Вернер Грефф и др. См.: Lexikon der Kunst. Leipzig, 1971, Bd. II, S. 1.

[30] *Эренбург И.* А все-таки она вертится. М.— Берлин, 1922. Завершенная осенью 1921 г., эта книга была одной из первых попыток исследовать художественный опыт, приведший к конструктивизму в области изобразительного искусства и архитектуры.

[31] Die drei Sämmelbände «Avantgarda Známá a neznámá». Praha, 1971—1973; *Seehase J.* Von der Verantwortung der Kunst. Dokumente zur tschechischen marxistischen Literaturprogrammatik 1918—1930. Berlin, 1976.

[32] *Passuth K.* Magyar művészek az európai avantgarde-ban. A Kubizmustol a Konstruktivirmusig 1919—1925. Budapest, 1925, S. 139.

выставка 1922 г. и сопровождавшие ее процессы были шагом вперед в выяснении основ, целей и перспектив современного искусства, новых художественных течений и прежде всего — искусства социалистического.

М. Б. Аксененко

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ НОВОГО ЗАПАДНОГО ИСКУССТВА И НЕМЕЦКИЕ ХУДОЖНИКИ

Произведения нового и новейшего искусства, находившиеся до 1948 г. в Государственном музее нового западного искусства (ГМНЗИ) в Москве, ныне украшают собой коллекции Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (ГМИИ) и Государственного Эрмитажа. Всемирной известностью пользуются полотна импрессионистов и постимпрессионистов из собрания ГМНЗИ и гораздо меньше известно искусство 20—30-х годов XX в.— живопись, скульптура и графика Франции, Италии, США, Германии и других стран. Архив ГМНЗИ, находящийся ныне в ГМИИ им. А. С. Пушкина, содержит много интересных сведений, позволяющих лучше понять особенности музейной практики того времени.

Проблема культурного сближения между СССР и капиталистическими странами в первые годы после революции стояла чрезвычайно остро. Немалую роль в ее решении сыграли советские музейные учреждения и среди них Государственный музей нового западного искусства. Перед этим совсем еще молодым музеем стояла задача обогащения своих коллекций произведениями изобразительного искусства Европы и Америки конца XIX — начала XX в. с целью создания экспозиции, более полно отражающей многообразие и противоречивость развития западного искусства. Однако добиться этого было весьма трудно, если иметь в виду сложность международной ситуации, а также стесненное материальное положение ГМНЗИ. В таких условиях многое зависело от личных симпатий, от интереса художников и деятелей культуры к Советскому Союзу. В этом смысле взаимоотношения с Германией явились одними из наиболее плодотворных, и причин к этому было несколько.

Истощение страны войной и связанное с этим растущее недовольство масс, революционные веяния, доносившиеся из России,— все это вызвало революционный взрыв в самой Германии, который был жестоко подавлен буржуазией. Многие художники оказались участниками или свидетелями этих бурных событий. Различные художественные объединения, до сих пор интересо-

вавшиеся формальными поисками, начинают приобретать политическую окраску, возникают и новые, такие, как Ноябрьская группа, Красная группа, названия которых говорят сами за себя. Они подготовили почву для образования в дальнейшем Ассоциации революционных художников Германии, объявившей себя братской организацией по отношению к АХРР. Создавались и иного рода учреждения, например Комитет художников по оказанию помощи голодающей России, Общество друзей новой России, куда тоже входили художники, причем многие из них были связаны с компартией Германии. Среди участников перечисленных выше объединений были представители разных направлений изобразительного искусства, в том числе и много так называемых «левых». Можно вспомнить, что и русские художники-футуристы одними из первых перешли на сторону революции.

Подписание в 1922 г. СССР и Германией договора о восстановлении дипломатических отношений сделало реальным непосредственное общение между творческой интеллигенцией этих стран. Ряд художественных выставок, а также приезд в СССР немецких скульпторов, художников, архитекторов, желавших не только увидеть и понять народ, строящий новую жизнь, но и принять участие в этом строительстве (о некоторых из них будет сказано ниже),— вот в чем выразилась солидарность лучших представителей немецкой интеллигенции в 20-х — начале 30-х годов. И первыми шагами на этом пути стали две выставки: выставка советского искусства в Берлине в 1922 г. и Первая всеобщая германская художественная выставка в Советском Союзе в 1924—1925 гг.

Не останавливаясь подробно на ее характеристике, нужно, однако, сказать, что несмотря на большое число представленных художественных групп и разнообразие их творческих установок, если не всех, то многих участников объединяло решительное стремление к созданию нового искусства, порой даже путем отрицания всего старого искусства как ненужного и отжившего. Этот-то дух новаторства и сближал немецких художников, привлекая их к стране, где, как им казалось, могут осуществиться их идеалы. Выставка имела важное значение для Музея нового западного искусства. После ее закрытия Музейным отделом Наркомпроса было приобретено и передано в ГМНЗИ пять живописных, семнадцать графических работ и одна скульптура. Впервые произведения современных немецких художников попали в советский музей. Это позволило ГМНЗИ в 1925 г. организовать выставку «Немецкое искусство последнего пятидесятилетия» на материале Государственного музейного фонда, ГМИИ и ГМНЗИ. Она начиналась произведениями таких мастеров второй половины XIX столетия, как Бёклин, Менцель, Либерман, и заканчивалась вновь полученными работами. Среди них гравюры Шмидта-Ротлуффа, рисунки Пехштейна, а также картина Кампендонка обнаруживали сильные экспрес-

сионистические тенденции; акварели Клее давали представление о так называемом «инфантильном примитивизме». Некоторые художники — Дикс, Нагель, Иохансон, Феликсмюллер и другие члены Красной группы, которым, по словам А. Федорова-Давыдова, была присуща «экспрессионистическая страстность, острота изображения»[1],— стремились перейти на классовые позиции. Эти поступления значительно расширили хронологические рамки музейной экспозиции отдела немецкого искусства, которое до этого было представлено там чрезвычайно слабо.

В 1926 г. состоялась выставка «Революционное искусство Запада», которая, по мысли ее организаторов — Государственной Академии художественных наук (ГАХН) и Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС), должна была «положить начало объединению революционно-художественных направлений, групп и отдельных художников в европейском масштабе»[2]. Немецкий раздел на этой выставке был самым внушительным, и с него были сделаны приобретения, а именно: серия литографий «Берлинские путешествия» М. Бекмана и литография К. Кольвиц «За работой». Этому обстоятельству придавалось особое значение. На ученом совете Музея 10 июня 1926 г. говорилось, что «самый факт покупки явится моментом возобновления связи с художественным миром Западной Европы и тем самым повысит интерес к московским музеям»[3]. Покупка была совершена на советскую валюту, что свидетельствовало о симпатиях немецких художников к Советскому Союзу.

Пополнение музейного графического собрания имело и другие источники. Во второй половине 20-х — начале 30-х годов оно осуществлялось по подписке через немецкое издательство «Эуфорион» (серия «Трудящиеся») посредством книжного отдела ЦКУБУ. В то же время были налажены контакты с фирмой «Современная графика» Акермана и Зауервайна во Франкфурте-на-Майне. Этим способом были получены многие офорты, гравюры и литографии О. Дикса, К. Кольвиц, Г. Гроса, Э. Нольде, Л. Коринта и др.

Были и иного рода поступления. В 1931 г. Хуго фон Дирксен передал в дар через германское посольство два рисунка скульптора Георга Кольбе. У другого скульптора, коммуниста Густава Вольфа, преподававшего в то время в Ленинградской академии, были куплены офорты и акварель Нольде, а также несколько его собственных пастелей. Все это дало возможность организовать в Музее гравюрный кабинет с разделом немецкой графики.

В первые годы Советской власти одним из важных вопросов являлся вопрос торговой и бытовой рекламы. Если в области

---

[1] *Федоров-Давыдов А.* Русское и советское искусство. Статьи и очерки. М., 1975, с. 25.
[2] Каталог выставки «Революционное искусство Запада». М., 1926, с. 3.
[3] Архив ГМИИ, ф. 13, оп. 1, ед. хр. 156, л. 5.

политического плаката были достигнуты определенные успехи, то здесь многое еще оставалось на низком уровне. Эти недостатки особенно чувствовались в связи со все увеличивавшимся объемом торговли с другими странами, где советским товарам приходилось выдерживать большую конкуренцию. Поэтому понятен факт устройства в СССР Выставки немецкой производственной графики. Она была организована совместно с ВОКСом и проводилась в стенах ГМНЗИ. Выставка «собрана была в Германии такой высокоавторитетной в данном случае организацией, как Союз немецких графиков производственников; материал выставки весьма разнообразен, включая в себя плакаты, книжную обложку, фронтисписы, образцы шрифтов, этикетажа, образцы упаковок, административную графику... Своим содержанием выставка может заинтересовать различные круги посетителей. Но все же основное ее значение заключается в том богатом материале и разностороннем опыте, который могут извлечь из нее наши полиграфисты, производственники и наши организации, торгующие на экспорт»[4]. Музей просил ВОКС разрешить оставить для образца некоторые из экспонатов, имевшиеся в нескольких экземплярах.

О том, что Музей показывал не только станковую живопись, но и другие виды искусства, свидетельствовала выставка работ Баухауза (Дессау) 1931 г. на материале 1928—1930-х годов, то есть за время директорства Ханнеса Майера. Она представляла интерес с точки зрения новых решений проблем переустройства быта трудящихся масс. По словам самого Майера, выставка освещала «тенденции третьего периода баухаузского движения, в котором была предпринята попытка перестроить этот институт в «Красный Баухауз» — марксистское архитектурное учебное заведение»[5]. До этого времени мастера Баухауза появлялись в СССР дважды: на немецкой выставке 1924 г. и на выставке «Революционное искусство Запада».

С приходом к руководству Х. Майера ориентация Баухауза изменяется — получает большое значение социальный момент, на первый план выдвигается рациональность конструкций и функциональное назначение предмета. Начинается сближение с рабочим движением и профсоюзами,— это выразилось в постройке силами баухаузовцев зданий для профсоюзов, квартир для рабочих, а также в их участии в оформлении коммунистической прессы — брошюр, книг, журналов, в создании плакатов и фотомонтажей пролетарского содержания, в попытках «типизации и стандартизации предметов народного потребления, пролетаризации жилища...»[6]. Подобная политика привела к разгрому левого крыла Баухауза и его расколу. В 1930 г. Х. Майер

[4] *Терновец Б. Н.* Экспликация к выставке.— Архив ГМИИ, ф. 13, оп. I, ед. хр. 284, л. 351.
[5] Баухауз Дессау. 1928—1930. Каталог выставки. М., 1931, с. 5.
[6] *Майер Ханнес.* Опыт политехнического образования.— Декоративное искусство, 1965, № 5.

с группой студентов приехал в Советский Союз с целью принять участие в социалистическом строительстве.

Выставка имела три раздела. В первом были помещены планы и виды различных кабинетов Школы профсоюзов в Бернау (автор X. Майер), народных квартир, магазинов (коллективные работы). В том же разделе экспонировались образцы мебели, полиграфические и фотоработы. Второй раздел носил характерное название «Коллекция функциональных и декоративных материй» — для обивки стен, мебели, для занавесей, одежды, скатертей, одеял; это была продукция ткацкой мастерской Баухауза. Следующий раздел демонстрировал коллекцию обоев, пригодных к дезинфекции. Завершалась выставка плакатом против террора в Баухаузе работы Эриха Борхерда.

Стоит упомянуть и о некоторых других попытках устройства выставок, не удавшихся по ряду независивших от Музея причин. В налаживании контактов с художественным миром Германии ГМНЗИ помогал О. Нагель. Он был известен еще со времени приезда в СССР в 1924—1925 гг. с Первой всеобщей германской художественной выставкой как активный сторонник культурного сближения с Советским Союзом. Желая заручиться его помощью, директор Музея Б. Н. Терновец писал 24 января 1932 г. В. А. Эйферту: «Чтобы выяснить отношение тов. Нагеля, я обратился к нему с письмом, указав на желательность его содействия в устройстве в Музее выставок немецких революционных художников и указав на возможность организации обмена работами или покупок на советскую валюту. Тов. Нагель ответил мне полной готовностью содействовать работе Музея и просил считать его представителем Музея в Берлине, прислав соответствующее письмо» [7].

С берлинской фирмой «Нейман Нирендорф» велись переговоры о проведении в ГМНЗИ выставки современной немецкой графики, намечалось произвести с нее покупки, причем часть стоимости предполагалось выплатить в рублях, так как сам владелец фирмы хотел приехать в СССР, чтобы принять участие в организации выставки. В связи с этим В. Эйферт сообщал из Берлина: «У Нирендорфа-Нейман я сегодня окончил отбор рисунков, гравюр и акварелей. Согласно Вашему предложению, он составил полный список всех этих листов с обозначением фамилий, по возможности дат и места рождения, примерных расценок в марках» [8]. Выставка была утверждена Наркомпросом на 1933 г. и по понятным причинам не могла состояться.

Все усиливавшаяся фашизация Германии затрудняла какую-либо связь с немецкими художниками. Для выставки «Революционное искусство в странах капитализма», следующей после

---

[7] В. А. Эйферт — художник, зам. директора ГМНЗИ; работал в советском торгпредстве в Берлине (Архив ГМИИ, ф. 13, оп. IV, ед. хр. 209, л. 14).

[8] Письмо от 19 мая 1932 г.— Архив ГМИИ, ф. 13, оп. IV, ед. хр. 209, л. 25.

1926 г. крупной интернациональной выставки, на этот раз проходившей в ГМНЗИ в начале 1933 г.[9], для немецкого раздела не удалось ничего получить из-за границы. «В результате ... можно составить себе достаточно ясное представление об эволюции плаката (который время от времени поступал в ГМНЗИ и Музей революции через ВОКС[10]) начиная от первых спартаковских плакатов до Хартфильдовских 1932 г., но живописный и графический материал, вообще неполный, обрывается, за малыми исключениями, на 1925—1926 гг. Таким образом, страна, ознакомление с художественным опытом которой представляло бы существенный интерес, оказалась представлена недостаточно полно»[11].

Тем не менее в 1932 — начале 1933 г. Музею еще удалось организовать три персональные выставки немецких художников, и первая из них была выставка Генриха Фогелера, члена МОРП[12], художника старшего поколения, чье искусство стало известно у него на родине еще перед войной. В автобиографии, написанной по случаю выставки, он так характеризовал начало своего творческого пути: «До войны 1914 года я жил как буржуазный романтик, пользуясь обманчивой свободой в своем собственном имении. Работа по сельскому хозяйству связывала меня с действительностью, с природой и с жизнью крестьян. Художественная работа была для меня уходом от реальности в мир немецких сказок и легенд»[13]. События военных лет и Октябрьская революция повлияли на дальнейший жизненный путь художника. В 1923 г. Фогелер отдал свой дом в Ворпсведе в распоряжение Межрабпома, предварительно расписав его интерьеры фресками на темы из жизни политзаключенных, и поехал в СССР. В 1926—1927 гг. он много путешествовал по стране по заданию АХРР, членом которой стал, посетил Карелию, а также Таджикистан и Узбекистан.

Еще раз художник приехал в Советский Союз в 1931 г., и вскоре в ГМНЗИ открылась его выставка, на которой были собраны работы советского периода. О раннем творчестве мастера давали представление фотографии. Интересны были композиционные приемы, выработанные художником. Если в рисунках он точно следовал натуре, то в больших живописных

---

[9] Она была устроена совместно с Международным бюро революционных художников (МБРХ).

[10] В этом смысле характерно письмо от 16 сентября 1932 г., полученное ВОКСом от Дрезденской группы Ассоциации немецких революционных художников, в котором говорилось о посылке плакатов (Архив ГМИИ, ф. 13, оп. IV, ед. хр. 224, л. 2).

[11] *Терновец Б. Н.* Революционное искусство в странах капитализма.— Искусство, 1933, № 1-2, с. 188.

[12] Международная организация помощи борцам революции.

[13] Архив ГМИИ, ф. 13, оп. I, ед. хр. 333, л. 7. Цит. по русскому переводу, имеющемуся в архиве. Полностью автобиографию Г. Фогелера см.: К истории международных связей Государственного музея нового западного искусства (1922—1939). Автор-составитель Н. В. Яворская. М., 1978, с. 248—254.

полотнах, желая охватить все многообразие поставленной темы, он уподоблял картину некоему калейдоскопу, каждая из частиц которого содержала самостоятельную сценку, выполненную в манере, близкой к плакатной, иногда с включением текста. Преувеличенность ракурсов, резкие перепады масштабов, общая перегруженность композиции затрудняли прочтение картины. Таковы, например, «синтетические композиции» «Белый террор» или «Международная рабочая помощь и Германия Дауэса». Более ясным по замыслу и исполнению кажется полотно «Гамбургский товарищ», где жанровые сценки отодвинуты на второй план и не мешают воспринимать центральную фигуру. Эта картина и две графические работы были куплены Музеем. Участвовал Фогелер и на других выставках ГМНЗИ в составе группы художников МБРХ — в 1933 г. на выставке «Революционное искусство в странах капитализма» и в 1934 г. на выставке к ленинским дням и XVII партсъезду.

Второй выставкой этого года явилась выставка Генриха Эмзена, члена Общества друзей новой России. Вот что сообщал Б. Н. Терновцу В. А. Эйферт в письме от 23 октября 1931 г.: «Я разыскал худ. Ehmsen'a. Это мюнхенский художник, два последних года проживающий часть года в Берлине. Я был у него на его временной квартире и в его студии (его семья еще в Мюнхене). Он был очень любезен и показал мне очень много своих работ разных периодов. Начал он очень недавно — с 1910 г., учился в Париже; был последователем Ван Гога, так сказать, его творческих принципов без его понимания колористических задач. Далее он попал в мировую войну и гражданскую борьбу. Многие десятки его полотен заполнены темами войны, окопов, баррикад и главным образом уличных расправ и тюремных расстрелов; пару месяцев тому назад он с год путешествовал по югу Франции и в Италии. Это путешествие резко изменило палитру, композицию и темы. Он остался верен только обличительным тенденциям, хотя старается найти основные причины явлений социальной жизни и любит давать противостоящие моменты (например, углекопы в шахтах и акционеры угольных копей; Веддинг и Курфюрстендам)... Последние работы отражают парижские влияния: в живопись вводится графический элемент... В колорите борются светлая и темная насыщенная гаммы» [14].

В отчете ГМНЗИ за 1932 г. о выставке Эмзена говорится, что она «была устроена по просьбе ВОКСа и ИЗО Наркомпроса. На выставке был представлен материал: живопись, рисунок, гравюры. Выставка, охватившая работы Эмзена в период 1919—1932 гг., была показательной, раскрывая пути развития мелкобуржуазного революционного художника, политически активизировавшегося в период обострения классовой борьбы» [15]. Ма-

[14] Архив ГМИИ, ф. 13, оп. IV, ед. хр. 209, л. 7.
[15] Отчет о работе за 1932 г. (Архив ГМИИ, ф. 13, оп. I, ед. хр. 315, л. 12).

териал для нее был привезен самим художником, а также использовалась графика, находившаяся в Музее революции. Терновец писал Эйферту: «Эмзен продал здесь очень много: большую картину — Музею Революции, малую картину — нам [16], кроме того, гравюры нам, Музею Революции и Музею изящных искусств. И, наконец, Наркомпрос приобрел у него для нас ряд вещей... Сейчас он со своей женой находится в Крыму» [17]. Позднее, в 1935 г., от Эйферта в дар была получена картина Эмзена «Носильщик угля».

Весной следующего 1933 г. в ГМНЗИ проходила выставка Эриха Борхерда, члена КПГ, жившего в СССР с 1930 г. и работавшего в качестве архитектора-декоратора в Малярстрое; им был напечатан ряд статей в журнале «Малярное дело» о цветовом оформлении жилищ.

Выставка охватывала работы Борхерда лишь за последние два года, поэтому представить эволюцию художника по ней было нельзя. Вот что говорилось в экспликации о раннем периоде его творчества, то есть о времени пребывания в Баухаузе (1926—1930): «Живописность приемов Кандинского, яркий, свободный язык его форм заставили Борхерда забыть о традициях академического искусства. Также примитивизм Клее в его схематизированном рисунке положил отпечаток на ранние вещи Борхерда, носящие исключительно графический характер. Но наиболее сильное воздействие оказал Лионель Файнингер, художник, прошедший несколько стадий кубизма. Эти следы кубизма мы видим в пейзажах Борхерда 1932 г.... Параллельно с пейзажами Борхерд создает большое количество фигурных композиций на тему быта рабочих и их активной борьбы против капитализма. Изменив свою тематику, Борхерд остается попрежнему художником, более всего интересующимся формальными заданиями. Основная его задача — проблема цвета и объема. Метод характеристики у художника однообразен. С этой стороны Борхерд идет по стопам немецких экспрессионистов-стилизаторов. То искусство, которое он нам дает, несмотря на свое высокое качество и чисто живописные достоинства, не может доходить до широких масс. Оно не отличается агитационной насыщенностью и не затрагивает всех острых проблем, выдвигаемых современностью. Надо надеяться, что жизнь его в Союзе и участие в нашем строительстве социализма поможет художнику найти верный путь» [18].

Несколько вещей Борхерда было получено ГМНЗИ в собственность через закупочную комиссию Наркомпроса, и одна была куплена непосредственно с выставки.

Надо отметить, что все описанные выше события, имевшие место в ГМНЗИ, были лишь частью культурного обмена между

---

[16] Имеются в виду два варианта картины «Расстрел баварских революционеров».
[17] Письмо от 15 октября 1932 г. (Архив ГМИИ, ф. 13, оп. IV, ед. хр. 209, л. 39).
[18] Архив ГМИИ, ф. 13, оп. I, ед. хр. 330, л. 15—17.

СССР и Германией, все более широко развивавшегося в 20-е годы и в начале 30-х годов и прерванного приходом к власти фашизма в Германии. Однако Музею нового западного искусства принадлежало, как было показано, не последнее место в деле ознакомления советских людей с современным немецким искусством различных направлений, и в первую очередь с революционным искусством. Это относится не только к выставочной деятельности, но и к работе по налаживанию контактов с отдельными художниками и по собиранию возможно более полной коллекции немецкого искусства XX в. Всего же в ГМНЗИ поступило за этот период восемь живописных произведений, семь скульптур и около ста графических листов.

Г. Зумпф

ВЫСТАВКИ НЕМЕЦКОГО ИСКУССТВА В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ В СЕРЕДИНЕ 20-Х ГОДОВ И ИХ ОЦЕНКА СОВЕТСКОЙ КРИТИКОЙ

Высказывания советских искусствоведов о современном немецком искусстве 20-х годов представляют для нас интерес со многих точек зрения: с одной стороны, как оценка «извне», из ситуации, отличавшейся от немецкой как в общественном, так и в художественном отношении; с другой стороны, как оценка этих явлений с точки зрения художественного процесса, имевшего место в Советском Союзе; и — в тесной связи с последним — как отражение споров по основным вопросам художественного развития в СССР в 20-е годы.

Изученный под этим углом зрения материал в основном касается оценки показанной в 1924 г. в Москве, Саратове и Ленинграде Первой всеобщей германской выставки, а также немецкого раздела выставки «Революционного искусства Запада» 1926 г.[1]

Советская художественная общественность, связи которой с Западной Европой на долгое время были прерваны гражданской войной и последовавшей за ней блокадой страны империалистическими государствами, проявляла необычайно живой интерес к художественному развитию Запада. Она с жадностью

---

[1] Интересные подробности об этих выставках и реакции на них различных кругов немецкой общественности содержит диссертация: *Heller I.* Kulturelle Beziehungen zwischen Deutschland und Sowjetunion 1922—1932. Halle, 1965. См. также: *Lammel G.* Deutsche Kunstausstellungen in der Sowjetunion. 1924—1932.— Bildende Kunst, 1974, N 2, S. 97.

поглощала информацию, поступавшую в Россию посредством журнальных и иных публикаций. Вскоре некоторым художникам представилась возможность воочию познакомиться с западным искусством, например участникам Первой советской художественной выставки 1922 г. в Берлине. Особое же значение приобрели иностранные выставки в Советском Союзе. В их числе одними из первых были выставка работ Генриха Фогелера в Москве, в клубе политработников, 1924 г. и показанная же в Москве в 1924 г. Межрабпомом Первая всеобщая германская выставка.

С особой тщательностью советская критика проанализировала последнюю — как под углом зрения ее воздействия на советскую публику, так и с точки зрения ее возможной роли в развитии советского искусства.

Интересно сопоставить между собой оценки трех видных критиков того времени, приведенные в журнале «Печать и революция» (1924, № 6), — Якова Тугендхольда, Николая Тарабукина и Алексея Федорова-Давыдова [2]. Каждый из них останавливается преимущественно на той или иной грани экспозиции, что делает особенно наглядным различие точек зрения на проблемы развития изобразительного искусства.

Яков Тугендхольд получил известность прежде всего как выдающийся знаток и пропагандист современной французской живописи. В начале нашего столетия он первым познакомил русскую публику с импрессионизмом, и с Сезанном в частности. Он пытался осмыслить современное немецкое искусство под углом зрения его исторического развития и в контексте современного западноевропейского искусства. В силу целого ряда обстоятельств выставка не могла, конечно, дать исчерпывающего представления о современном немецком искусстве. Тугендхольд подчеркивал, что Германский комитет художников по оказанию помощи голодающей России, организуя выставку, был, безусловно, заинтересован в том, чтобы в центре внимания оказались молодые, общественно активные течения.

Какую же картину немецкого искусства давала эта выставка, с точки зрения Тугендхольда? Современное немецкое искусство питалось из многих источников, и это придало ему эклектичность, которую следовало приветствовать. Она помогла ему преодолеть «покойно-самоуверенный, замкнуто-самодовлеющий характер». Помогла выйти за тесные национальные рамки и, по меньшей мере со времени экспрессионизма, приступить к «усвоению французской красочности». Сопоставляя немецкое и французское искусство, Тугендхольд выясняет присущие последнему традиционные особенности. В германском искусстве на

---

[2] Речь идет о статьях: «Выставка германского искусства в Москве» (с. 105—111); «По поводу выставки немецкого искусства» (с. 111—116); «О некоторых характерных чертах немецкой выставки» (с. 116—122).

первом плане всегда было содержание, отвлеченное или натуралистическое. Если во французском искусстве эмоция преобладала над сознанием, то в немецком над непосредственным чувством всегда «доминировал интеллект, раздумие. Французское искусство — искусство синтеза, немецкое — анализа». Линеарное, графическое тут всегда преобладало над живописным. Национальной особенностью немецкого экспрессионизма, расцвет которого, по мнению Тугендхольда, приходился на канун и период первой мировой войны, он называет «повышенную страстность, экстатичность, напряженно-мучительную остроту». В экспрессионизме он отмечал некий «мистический» натурализм, своеобразную смесь внезапного «порыва с надрывом», трагического и гротескного. «Чем трагичнее, однако, слагалась атмосфера Германии, тем более звучали анархические ноты в ее живописи, тем более запечатлевался в ней хаос взволнованной, смятенной и запуганной событиями души художника-интеллигента».

Этим следует объяснить подверженность влиянию М. Шагала (например, Г. Кампендонка) и пристрастие к Ван Гогу.

Критик рассматривает также вопрос, который был в те годы предметом горячих споров,— о большой роли эротического в немецком искусстве. При этом он вновь прибегает к сопоставлению с французским искусством. Там эротическое почти всегда идеализировано (вероятно, у него перед глазами стояли импрессионистские полотна?). Во французском искусстве эротические мотивы уже сами по себе были вызовом, должны были эпатировать буржуазную публику.

Напротив, у современных немецких художников — особенно у О. Дикса и О. Грибеля — в изображении обнаженного тела проституток обнаруживается почти средневековый натурализм с его пристрастием к детали, натурализм, который можно объяснить только цинизмом послевоенной эпохи и протестом против уродств капитализма. Вовсе не случайно называет Тугендхольд эротическое — в том виде, в каком оно предстало на выставке,— «родной сестрой мистики».

Далее критик отмечает следующую особенность: своеобразную ноту протеста против «машинного века», у Г. Хоёрле, например, это «мистический ужас» перед «механизированной культурой», перед «угрозой индивидууму» со стороны машинерии. Данную позицию Тугендхольд объясняет неизгладившимся из памяти художников опытом механизированного массового убийства во время первой мировой войны. Принципиально иное отношение Ф. Леже к машине, к технике объясняется духовной атмосферой в стране-победительнице.

Положительный отклик у критика встретили прежде всего великолепная графика и рисунки К. Кольвиц, а также Г. Гроса, О. Дикса. Лишь творчество этих художников (и разве еще бельгийца Ф. Мазереля) Я. Тугендхольд рассматривает как подлинно новые явления послевоенной эпохи».

В отличие от Тугендхольда, в рецензиях которого постоянно чувствуется историк искусства, Тарабукин и Федоров-Давыдов, принадлежавшие к младшему поколению, представляли «социологическую школу» в советском искусствознании.

В своих оценках Тарабукин исходил прежде всего из воздействия выставки на идеологическую ситуацию и художественную жизнь молодой Советской России. Он полемизировал с определенными тенденциями развития советского искусства. С самого начала он подчеркивал, что немецкие художники в том виде, в каком они предстали на выставке, будь то философы или политики, фельетонисты, сатирики или публицисты, в каждом отдельном случае «общественники». Общественную активность немецких художников он противопоставлял «пассивной созерцательности» «Бубнового валета», распавшегося к этому времени на различные группировки и являвшегося, к сожалению, принципиальным «антиобщественником».

И вновь, полемически направляя свои стрелы уже по другому адресу, Тарабукин подчеркивал: немецкий художник — не иллюстратор событий, не «летописец с красной гвоздикой в петлице», подобно представителям АХРРа. Сопоставляя немецкое искусство с русским, критик выделяет характерную для немецкого искусства динамику форм и экспрессивность выражения. Он отмечает также преобладание «графического элемента» как проявление давней традиции. Преобладание же графики как жанра он объяснял особой общественной активностью немецких художников и ролью этого искусства в современном общественном развитии.

Безусловно, некоторые аспекты выставки не отвечали требованиям советской действительности: например, анархистская идеология, чисто индивидуалистический протест некоторых художников против буржуазного общества вели к голому нигилизму, к «протесту ради самого протеста».

Поэтому, по мнению Тарабукина, если оценивать выставку в свете ее чисто идеологического воздействия, «в свете русского революционного сознания», ее следует оценить отрицательно, хотя в принципе именно воздействия «мы ждем от современного искусства».

Третий из упомянутых критиков, Федоров-Давыдов, в своих суждениях более строг и еще более полемичен [3]. Он также подчеркивал прежде всего значение выставки как общественного события. Вопросы, которые он ставил во главу угла, таковы:

Что могут почерпнуть здесь советские художники в качестве примера и образца для подражания?

В какой степени творчество этих коммунистических художников, художников, симпатизирующих коммунизму или по край-

---

[3] См. также: *Федоров-Давыдов А*. Русское и советское искусство (статьи и очерки). М., 1975.

ней мере относящихся отрицательно к буржуазному обществу, уже искусство революционного пролетариата?

Советский зритель прежде всего *потрясен* — потрясен безысходностью и безнадежностью, «всеобщим отрицанием», представшим перед ним даже на полотнах коммунистических художников из Красной группы и Ноябрьской группы[4]. Две трети выставленных художников характеризуют то, что они «считают своей задачей разрушение буржуазного строя средствами, доступными искусству». Критик готов признать эту задачу революционной — но лишь в том случае, если разрушение производится «во имя чего-то», то есть исходя из определенного положительного идеала. Но как раз положительный идеал обнаруживается очень редко, да и то в большинстве случаев в «малоубедительных» работах. Преобладают отрицание и отчаяние, подлинно боевой позиции нет. Отсюда неизбежный путь к мистицизму. Будничное гипертрофируется на гротесково-экспрессионистический лад, доходя до таинственной инфернальности.

Почти половина всех экспонированных работ выдвигает обвинение обществу. Однако критик не может отделаться от ощущения, что в изображении проституции ощущается «садистское сладострастие», почти болезненная эротика.

Особенно сомнительным представлялось Федорову-Давыдову то, что рабочие часто изображались «тупоумными, безличными уродами», жертвами технизированного мира. Вместо лиц видишь лишь цифры или вопросительные знаки (критик называет Г. Хоёрле, Х. Хёха, А. Биркле, К. Фёлькера). В этой связи он задавал вопрос, не больше ли нуждается сегодня пролетариат в некоторой героической идеализации и не будут ли картины такого рода приняты буржуазным зрителем, «который увидит в них доказательство, что рабочий — низшая раса».

Вопросы, поставленные советскими критиками, затрагивали, безусловно, важнейшие проблемы развития молодого немецкого пролетарско-революционного искусства.

Отто Нагель пишет в своих воспоминаниях: «Когда я рисовал свои картины на социально-критические темы, мы наступали. Мы разоблачали всю аморальность и порочность строя, смертельными врагами которого мы были. Мы выражали ненависть словом, буквой и образом. Все угнетенные, несчастные,

---

[4] Красная группа возникла в июне 1924 г. по инициативе Р. Шлихтера, Д. Хартфильда и Г. Гроса. Свою программу она опубликовала на страницах «Роте Фане» 13 июля 1924 г. Это была первая группа немецких художников, писателей, театральных деятелей, непосредственно связанных с КПГ. Недостаточная политическая и творческая зрелость помешала Красной группе стать постоянно действующей организацией. Она просуществовала до 1927 г., Ноябрьская группа была основана в 1918 г. оппозиционно настроенными буржуазными художниками и архитекторами. Тесной организационной связи с рабочим классом эта группа не имела. Лишь немногие из ее членов впоследствии вступили в КПГ.

эксплуатируемые, жалкие и растоптанные, голодающие и мерзнущие маршировали в моих работах»[5].

В другом месте он пишет: «Борющийся рабочий также был моим братом, я был с ним рядом на заседаниях и на демонстрациях. Меньше всего я думал о том, чтобы выступать в качестве его адвоката. Он сам справлялся со своими задачами. В моей помощи он не нуждался, я так полагал»[6].

Эти слова Отто Нагеля отражают фактическое положение немецкого искусства к началу 20-х годов. Действительно, в произведениях оппозиционных художников преобладало обвинение, резкая критика существующих в Германии общественных отношений. В этом смысле картина, которую рисовала перед советским зрителем выставка 1924 г., была в высшей степени реальной.

Но одновременно — пускай пока еще в единичных случаях — было положено начало работе над образом пролетария, сознающего свое достоинство, свою силу человека-борца, по-новому прекрасного. Такие первые попытки мы находим у Кете Кольвиц (рисунок «Памяти Карла Либкнехта»), у В. Лахнита («Коммунист Фрёлих», 1924—1928), у Ганса Грундига («Безработная с сигаретной фабрики», 1925). Также и в творчестве Карла Фёлькера этого времени присутствуют новые черты. Преобладавшие в его живописи намеренно анонимные изображения рабочего как представителя почти безликой массы, деформированной капиталистической системой, дали Федорову-Давыдову повод для критических замечаний. Однако около 1925 г. и Фёлькер начинает раскрывать в художественных образах личность пролетария, его индивидуальные особенности. Об этом свидетельствуют, например, появившиеся тогда портреты детей рабочих. Господствующим, определяющим облик немецкого пролетарско-революционного искусства это новое ви́дение рабочего становится, конечно, лишь в конце 20-х годов.

Однако вернемся к выставке 1924 г. в Москве.

Отто Нагель, сопровождавший ее затем в Саратов и Ленинград, рассказывал в своих воспоминаниях о большом интересе публики. В Москве, чтобы попасть на выставку, люди стояли в очереди, четырежды опоясывавшей здание Исторического музея. Залы были постоянно переполнены; множество экскурсоводов рассказывали проявляющим большой интерес, оживленно обменивающимся мнениями зрителям о выставленных произведениях[7].

Высказанное в цитировавшихся выше критических статьях суждение о выставке подтверждается также отзывами в книге посетителей. Большинство картин бичевало язвы капиталисти-

---

[5] *Nagel O.* Leben und Werk. Berlin, 1952, S. 36.

[6] Там же, с. 27—28.

[7] *Nagel O.* Leben und Werk, S. 31—32.

ческого общества. Они усугубляли ненависть посетителей выставки к эксплуататорскому строю. И в то же время часто оставляли удручающее впечатление — прежде всего потому, что советские зрители обнаруживали в них отсутствие борющегося пролетариата [8].

Огромный интерес представляет также оценка выставки наркомом просвещения А. В. Луначарским [9]. Хотя государственного деятеля прежде всего интересовали культурно-политические аспекты выставки, мы находим в его статье точную, дифференцированную характеристику немецкого искусства начала XX в., а также его своеобразия внутри западноевропейского художественного ареала. Многие высказывания Луначарского совпадают с замечаниями цитировавшихся выше искусствоведов, но в отличие от авторов, рассматривающих экспрессионизм как собирательное понятие в немецком послевоенном искусстве, он значительно четче подчеркивает наличие различных тенденций, уделяя при этом особое внимание веризму. Согласно его точке зрения, веристы, переосмыслив достижения экспрессионистов, продвинулись вперед, к созданию общественно-пропагандирующей живописи.

«Внешние формы действительности в их зеркале сдвигают свои планы, преображаются таким образом, что подлинный смысл, подлинное содержание жизненных явлений, познанных нашим умом или угаданных нашей интуицией, выступают как ее внешность, становятся очевидными.

Это дает огромную агитационную силу. Даже в произведениях, не преследующих цели пропаганды, вы заметите почти у всех представленных на выставке немцев глубокое внутреннее беспокойство, недовольство, стремление, взволнованность, гораздо лучше гармонирующие с революционной действительностью, чем равнодушная эстетская уравновешенность все еще галликанствующих художников-формалистов и наших слишком еще «немудрствующих» натуралистов.

Но в большинстве случаев — и это вряд ли искусственный подбор выставки — немецкий художник именно пропагандирует. И при этом он не сух, он не дидактичен, не прозаически утилитарен. Наоборот, он весь пронизан гневом, скорбью и надеждой.

Нет никакого сомнения, что русскому художнику есть чему поучиться на этой выставке, хотя технически она дает ему сравнительно мало образцов» [10].

---

[8] Выдержки из книги посетителей выставки были опубликованы газетой «Роте Фане» 2 декабря 1924 г. См. также: *Lammel G.* Deutsche Kunstausstellungen in der Sowjetunion 1924—1932.— Bildende Kunst, 1974, N 2.

[9] *Луначарский А. В.* Германская художественная выставка.— Прожектор, 1924, № 20. Цит. по: А. В. Луначарский об изобразительном искусстве. М., 1967, т. 1, с. 306—315.

[10] Там же, с. 314.

Интерес к немецкому современному искусству сохранился и на протяжении последующих лет; критическое обобщение опыта выставки 1924 г. было продолжено.

Так, Федоров-Давыдов в 1925 г. снова возвращается к результатам немецкой выставки, к вопросу о ее значении для советского искусства. В журнале «Искусство трудящимся» (1925, № 17) он пишет: «Немецкая выставка показала нам, что никакого экспрессионизма как специфического художественного стиля уже нет, что с экспрессионистической беспредметной заумью давно покончено...» Не истерические черты современного немецкого искусства, а его «экспрессионистическая страстность, острота изображения, подчеркивание характерного в явлении при опускании деталей, насыщенность агитационным содержанием — вот это те положительные черты, которые могут и должны быть усвоены» [11] советским искусством. Отсюда может возникнуть «экспрессионистический реализм», который критик противопоставляет пассивному, натуралистическому пониманию реализма ахрровцами.

То, что немецкая выставка на самом деле оказала влияние на ряд советских художников, показала, между прочим, выставка группы ОСТ, основанной в 1925 г., а особенно известная картина Ю. Пименова «Инвалиды войны». Художественные достоинства картины, несущей на себе следы влияния немецкого искусства, показывают, что путь, которым шел Пименов, мог стать приемлемым для советского искусства.

Однако на восьмой выставке АХРР в 1926 г. в работах молодых художников, например Ф. Богородского и П. Соколова-Скаля, обнаружились прямые влияния тех сторон немецкой живописи, которые были признаны советскими критиками негативными и неприемлемыми. В картине Соколова-Скаля «Цанковщина», по высказыванию Федорова-Давыдова, «революционная трагедия используется... как бульварная сенсация, как сюжет для «кабинета ужасов» мещанского паноптикума» [12]. У другого художника, П. Соболева («На память мировому капиталу»), критик обнаруживает плохое подражание О. Диксу.

Оценивая Выставку революционного искусства Запада (1926), немецкий отдел которой вновь оказался очень весомым, критик снова обнаруживает те черты, которые уже в 1924 г. он считал доминирующими. Так, по словам Федорова-Давыдова [13], послевоенное революционное искусство укладывается в «одно стилевое целое» — экспрессионизм, как манеру и как мироощущение. Бросается в глаза поразительная стилистическая цельность. У прогрессивных художников национальные особенности уступили место всеобщему. Сходство Федоров-Давыдов

---

[11] *Федоров-Давыдов А.* Русское и советское искусство, с. 25.
[12] Там же, с. 57.
[13] Там же, с. 61—64.

видит в болезненном и ущербном настроении, безысходности, «крике последнего и отчаянного протеста». Взрывчатая сила, таящаяся в их искусстве, всегда только отрицательная, только сатирическая.

Он отмечает и известную ограниченность тематики — изображение ужасов капиталистической действительности, рабочего в цепях, нищеты капиталистического города. И снова присущее всем работам отсутствие положительного идеала. Критик подчеркивает, что это настроение — не «вина» художников. Их единственный долг быть честными и искренними в искусстве, выразить в нем свое собственное положение «пролетаризируемой интеллигенции, потрясенной ужасами войны и нищетой. И то, что они спустились на улицу с олимпийских высот и участвуют в борьбе пролетариата,— их заслуга, в этом заключается революционный характер их искусства.

Нельзя недооценивать значение, которое имела эта выставка в советской столице для сплочения европейских художников революционных направлений, что отметил А. В. Луначарский в статье, напечатанной в «Правде» (1926, № 128). Исходным пунктом его рассуждений и оценок являются проблемы развития искусства в Советской стране и дискуссии о формировании подлинного революционного искусства.

То, что объединяет художников, представленных на выставке,— это антибуржуазная позиция. Критически высказывается Луначарский о крайнем «левом» крыле экспрессионистов и о тех, кто «левее» экспрессионистов. «Немецкая интеллигенция, работавшая под знаменем экспрессионизма, углубила даже те кричащие болезни, ранящие нас ядовитыми композициями, которыми прославились полуреалисты-полуэкспрессионисты Дикс и Грос. Она перешагнула и их, удалилась от языка реальности, все более и более стараясь быть верной лишь «вулканической выразительности» внутренних переживаний, внутреннего отчаянного протеста самого художника. Но тут мы ясно видим, что за известной чертой начинается просто невразумительность и манерность; может быть, сам художник весьма искренен, но курьезная, заумная форма, в которую он свою искренность одевает, порождает сомнение в ее действительном содержании».

Луначарский высоко оценивает вклад таких художников, как Стейнлен, Бренгвин, Кольвиц, Мазерель. Он приходит к выводу: «У западных художников — и прошлых и отчасти новых — надо учиться синтетически-реалистической форме, умению стилистически перерабатывать действительность, не отрываясь от нее, надо учиться высшим формам выразительности, предполагающим непременно высокое внутреннее давление самого выражаемого» [14].

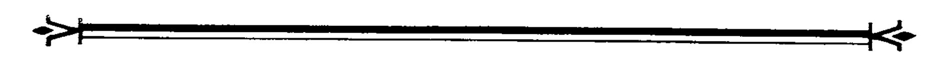
---

[14] *Луначарский А. В.* Выставка революционного искусства Запада.— А. В. Луначарский об изобразительном искусстве, т. 1, с. 319—320.

Во всех этих высказываниях — страстная заинтересованность советской художественной общественности в развитии прогрессивного искусства Западной Европы как союзника в борьбе против мирового империализма. Одновременно, как характерная черта, обнаруживается неизменная связь этих оценок с проблемами развития искусства в самом Советском Союзе.

Безусловно, поднятые тут вопросы и приведенные оценки важны для исследования искусства 20-х годов, в особенности немецкого пролетарско-революционного искусства и советского изобразительного искусства этого периода. Обозначенные здесь в общих чертах взаимосвязи искусства двух стран заслуживают специального серьезного исследования.

III



В. П. Лапшин

ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СВЯЗЕЙ РОССИИ И ГЕРМАНИИ В КОНЦЕ XIX — НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Художественные связи России с Германией конца XIX — начала XX в., взаимовлияние искусства обеих стран сегодня сравнительно мало рассмотрены. Немногие вышедшие в послевоенное время работы [1] фактически лишь положили начало исследованию данной темы. Ее дальнейшая разработка необходима еще и потому, что в настоящее время изучение художественной жизни и искусства предреволюционной России без знания этих связей уже не представляется возможным.

Данная работа является попыткой (менее всего претендующей на исчерпывающее исследование темы) выявить, собрать разрозненные материалы, относящиеся к русско-немецким художественным связям на рубеже двух столетий и наметить некоторые черты их эволюции.

Как известно, в художественных взаимоотношениях России и Германии рассматриваемого времени одна из важнейших ролей принадлежала Мюнхену, который, начиная с 70-х годов XIX в., привлекал внимание русских художников.

Причин тому было немало. В «немецких Афинах», как тогда называли Мюнхен, находились музеи, слава которых давно вышла за пределы страны: Пинакотека (старая и новая) [2], Глип-

---

[1] Указанная тема долгое время оставалась освещенной лишь в воспоминаниях и письмах И. Грабаря, М. Добужинского, Д. Кардовского, М. Нестерова, Л. Пастернака, К. Петрова-Водкина, И. Репина, В. Стасова, Б. Терновца, С. Щербатова. Среди работ советских исследователей назовем основные: *Тихомиров А.* Шимон Холлоши и его ученики.— Искусство, 1957, № 8; *Молева Н., Белютин Э.* Школа Антона Ашбе. К вопросу о путях развития художественной педагогики на рубеже XIX—XX веков. М., 1958; *Стернин Г. Ю.* Зарубежное искусство в России.— В кн.: *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. М., 1970; *Стернин Г. Ю.* Журнал «Мир искусства» и зарубежная графика.— В кн.: Книга и графика. М., 1972.

[2] «...Старая Пинакотека,— рассказывал Л. О. Пастернак,— отдать надо должное — одна из самых лучших европейских сокровищниц — богата собранием первоклассных старых мастеров... Каким праздником бывало посещение учеником (Мюнхенской академии.— *В. Л.*) Старой Пинакотеки, обновлявшей каждый раз настроение и обогащавшей знакомство с великими старыми мастерами» (*Пастернак Л.* Записи в альбомах для рисования. Публикация Е. Пастернака.— Творчество, 1979, № 12, с. 17).

тотека, Национальный музей (National Museum). Здесь была галерея Фридриха Шака, в собрании которой находились работы крупнейших мастеров XIX в., и среди них произведения А. Беклина, чье имя в то время с каждым годом приобретало все бо́льшую известность. Кроме того, в Мюнхене устраивались международные выставки в королевском «стеклянном» дворце («Glaspalast»), здесь имелись всевозможные частные художественные школы, а также Королевская Академия художеств, переживавшая начало нового подъема.

«Столица Баварии,— писал в одном из частных писем осенью 1872 г. В. Поленов,— за последнее время сделалась одним из самых живых и интересных центров Западной Европы. Бавария сделалась как бы художественной мастерской Германии или Академией в смысле обучения...

Художественная жизнь в Мюнхене кипит; работают вовсю» [3].

В официальной русской прессе тремя годами ранее В. Стасовым были опубликованы «Письма из чужих краев». Четвертое письмо было специально посвящено архитектуре, скульптуре и искусству Мюнхена [4].

Статья большая, ироничная, порицающая немцев за стремление коверкать Баварию «на античный лад и вогнать Мюнхен в античные колодки». Этот город представлялся Стасову мертвым, несмотря на обилие дворцов и соборов, галерей и фресок. Во всем критику виделось подражание, несамостоятельность. «Прощай, Мюнхен — и навсегда!» — восклицал Стасов, завершая статью.

Написанная очень эмоционально и ядовито, статья тем не менее, помимо воли автора, выдала его безусловный интерес к этому городу.

Еще одно письмо, посвященное Мюнхену и адресованное конференц-секретарю Петербургской Академии художеств П. Исееву, написал в 1873 г. В. Поленов [5]. В нем художник объяснял причину усиливающегося внимания к этому городу: «Мюнхен в отношении искусства с недавнего времени стал одним из самых живых и интересных центров Европы,— повторял уже в официальном послании В. Поленов то, что раньше писал родным.— ...теперь там столько молодых, свежих сил, столько различных направлений, самобытных талантов, столько живой производительности, что любо смотреть. Невольно попадаешь в этот круговорот работы и сам начинаешь горячо заниматься».

Этот подъем Поленов связывал — и в значительной мере

---

[3] Письмо В. Д. Поленова родным от 8 сентября 1872 г. См.: *Сахарова Е. В.* Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. М., 1964, с. 79—80.

[4] *В. С.* [*Стасов В. В.*] Письма из чужих краев.— СПб. ведомости, 1869, 10 декабря.

[5] Письмо В. Д. Поленова П. Ф. Исееву от 16, 17 декабря 1873 г.— В кн.: *Сахарова Е. В.* Василий Дмитриевич Поленов..., с. 107—108.

справедливо — с изменением принципов обучения в Мюнхенской Академии художеств и проведением К. Пилоти учебной реформы в начале 70-х годов, при которой главным и единственным источником творчества становилась натура, а не учеба на профессиональных произведениях искусства, как было ранее. Не случайно именно в это время получает развитие жанровая живопись и начинается процесс обновления художественных средств [6].

Все это не могло не создать притягательную атмосферу для художников многих стран, и русских в их числе [7]. Л. Пастернак писал по этому поводу: «Пилоти... поставил Академию на небывалую ни до, ни после него высоту, так что учиться — особенно рисунку — многие предпочитали не в Париже, а в Мюнхене. Но живопись, как ее преподавали в большинстве хваленых мастерских Академии, мне лично была не по вкусу» [8].

«Здесь,— подчеркивал Пастернак,— я научился впервые и как следует рисовать. В Мюнхенской Академии рисовали только углем; сначала головы характерных натурщиков, затем обнаженных... фигуры и полуфигуры — в очень живописной оригинальной и разнообразной графической технике, какой я никогда не видел ни раньше, ни впоследствии» [9].

В этом городе в 70—80-х годах не только учились, но и жили, работали Н. Алексомати, А. Вербель, С. Кишиневский, Л. Пастернак, Ф. Рубо, В. Суреньянц и другие художники России.

С середины столетия в Мюнхене обосновался по окончании Петербургской академии художеств баталист А. Коцебу. Здесь он создавал военно-исторические картины, эпизодически приезжая в Россию, чтобы демонстрировать свои произведения [10].

Пребывание Коцебу в Мюнхене, его авторитет известного баталиста, члена Мюнхенского художественного товарищества

---

[6] Подробнее см. об этом: *Молева Н., Белютин Э.* Школа Антона Ашбе..., с. 17—21 и др.

[7] Еще в 60-е годы, например, в этом городе работали жанристы М. Клодт и В. Якоби, мастерские известных анималистов — братьев Бено и Франца Адама, Фридриха Фольца — посещал пейзажист И. Шишкин.

[8] *Пастернак Л. О.* Записи разных лет. Тексты собраны и обработаны Ж. Л. Пастернак, подготовлены к печати А. Л. Пастернаком. М., 1975, с. 28.

[9] Там же, с. 26. Позже попавший в Мюнхен (1899—1901) М. Добужинский отмечал, что в частной школе А. Ашбе рисовали исключительно древесным углем,— «это было для меня открытием»,— так как в России уголь обычно являлся подсобным материалом, которым намечался рисунок, «чтобы не сбиться с формы» (эти, как и последующие, высказывания художника цитируются по его воспоминаниям, опубликованным в 1976 г.). См. также: *Морев Алексей.* М. В. Добужинский вспоминает...— Панорама искусств. 1978. Составитель Е. Б. Мурина. М., 1979, с. 144—174.

[10] Немецкий критик Ф. Пехт писал о Коцебу: «За исключением Э. Шлейха, у нас в Мюнхене нет ни одного художника, военные картины которого были бы до того естественны и в такой же мере, как у Коцебу, вводили бы в данное положение». См.: *Стасов В. В.* Избр. соч., т. 1. М., 1952, с. 245—246.

не могли не содействовать в какой-то мере появлению здесь других баталистов из России. Уроками и советами Коцебу пользовался, например, петербургский академист А. Шарлемань. Творческое общение с Коцебу и с известным польским баталистом Ю. Брандтом было немаловажно и для В. В. Верещагина, приехавшего в Мюнхен в 1870 г. Там Верещагин общался также с немецким баталистом Т. Горшельтом (работавшим ранее в России). В его мастерской на протяжении 1871—1874 гг. Верещагин создал серию картин туркестанского цикла [11].

Работал здесь долгие годы после окончания Мюнхенской Академии и Ф. Рубо, создавший в Мюнхене большинство своих самых значительных произведений [12]. Не теряя связи с Россией и регулярно бывая в Петербурге, где он преподавал в Академии художеств (1904—1912), Рубо помогал реальному осуществлению германо-русских связей. Так, в 1897 и 1901 г. он по поручению Петербургской Академии устраивал русские отделы на международных выставках в Мюнхене.

Здесь же (1880—1884) работал и учился (у Ю. Брандта, Г. Макса и Ю. Бенцуры) еще один русский художник — А. Кившенко.

Интерес к художественной жизни Германии сказывался и в том, что в 1878 г. Берлин посетил В. Стасов, опубликовавший две статьи, посвященные его архитектуре и национальному музею [13]; что в 1879 г. Мюнхенскую международную выставку отправились осматривать П. М. Третьяков, художник А. А. Риццони («выставка прекрасная» [14]); что после ознакомления с Мюнхенской всемирной художественной выставкой 1883 г. В. Суреньянц написал в журнал «Эхо» (Тифлис) статью «Несколько слов о европейской живописи», где заметит: «Цель

---

[11] Примечательно, что, когда в Петербурге Верещагина обвинили в том, что создавать эти картины ему помогали мюнхенские коллеги, Ю. Брандт и А. Коцебу в числе других членов Мюнхенского товарищества прислали в Россию письмо и защитили художника. См. об этом: Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. 1874—1878, т. 1. Письма подготовлены к печати и примечания к ним составлены А. К. Лебедевым и Г. К. Буровой под редакцией А. К. Лебедева. М., 1950, с. 296 и др.

[12] В частности, в Мюнхене (1901—1904) была им написана при помощи художников Мерте, К. Фроша и Л. Шенхена, а также 20 абитуриентов баварской академии панорама «Оборона Севастополя». В работе по установке этой панорамы помогали М. Авилов и М. Греков. В создании другой панорамы — «Бородинская битва» (1909—1912) — художнику помогали К. Беккер, М. Ц. Диммер, П. П. Мюллер и др. См. об этом: *Клавдиев С. М.* Русские панорамы. Оборона Севастополя. Бородинская битва. М., 1972, а также: *Шебек Н.* Панорама «Оборона Севастополя 1854—1855». Симферополь, 1975.

[13] *В. С.* [*Стасов В. В.*] Письма из чужих краев.— Новое время, 1878, 26 июля и 4 августа.

[14] Письмо А. А. Риццони П. М. Третьякову от 14 августа 1879 г.— Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. 1870—1879. Письма подготовлены и примечания к ним составлены научными сотрудниками Государственной Третьяковской галереи Н. Г. Галкиной, М. Н. Григорьевой и Н. Л. Приймак. М., 1968, с. 412.

живописи этого века — не только обработать материал и оформить этот обработанный материал соответственно воображению, но и, по возможности, взять все это из природы и представить со всеми его *недостатками* или *достоинствами*[15]. С этой же выставкой познакомился и В. Савинский: «Здесь преобладает немецкий отдел, в котором мне понравились вообще пейзажи, в особенности некоторые, как по рисунку, так и по колориту — очень натуральному. Исторические картины, в особенности большие, отличаются деланными сочинением и выражением, сухостью в исполнении и даже небольшим знанием»[16].

В том же 1883 г. во время большого заграничного путешествия И. Репин и В. Стасов посетили Берлин, Мюнхен, Дрезден, Кассель, Кельн, Дюссельдорф, Нюрнберг, где знакомились с музеями и выставками.

В Дрездене они смотрели «модели всех скульптур знаменитого дрезденского скульптора Ритчеля»[17]; в Берлине — «два музея (какой дивный портрет Александра Боросса Веласкеза!) и современная выставка, которая была очень хороша и довольно велика (почти в каждом большом городке мы видели выставку новых произведений»)»[18]; в Мюнхене — «еще не была открыта выставка, но нам, всякими неправдами, удалось взглянуть на нее «одним глазком»[19].

Знакомясь с творчеством немецких художников (преимущественно на зарубежных выставках), русские мастера (например, И. Крамской, В. Поленов, И. Репин, В. Савинский и др.) до самого конца 70-х годов выделяли представителей дюссельдорфской школы А. Ахенбаха, Б. Вотье, Л. Кнауса, перед которыми «чуть не все складывали оружие»[20], однако уже тогда

---

[15] Цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 7. Искусство народов СССР XIX—XX вв. Под редакцией А. А. Федорова-Давыдова и Г. А. Недошивина. М., 1970, с. 552.

[16] Письмо В. Е. Савинского П. П. Чистякову от 7 июля 1883 г.— П. П. Чистяков и В. Е. Савинский. Переписка 1883—1888 гг. Воспоминания. Редакция и комментарии И. А. Бродского и М. С. Коноплевой. Л.— М., 1939, с. 61.

[17] Письмо В. В. Стасова С. В. Фортунато от 30 апреля 1883 г.— *Стасов В. В.* Письма к родным, 1880—1894, т. 2. Подготовила к печати Е. Д. Стасова. Примечание составили Л. М. Болотин и Е. Д. Стасова. Редакция Ю. В. Келдыша и М. О. Янковского. М., 1968, с. 412.

[18] Письмо И. Е. Репина В. Д. Поленову от 17 июля 1883 г.— И. Е. Репин. Письма художников к художественным деятелям. Письма подготовлены к печати и примечания к ним составлены... Н. Г. Галкиной и М. Н. Григорьевой. М., 1952, с. 47.

[19] Письмо И. Е. Репина П. М. Третьякову от 10 июня 1883 г.— И. Е. Репин. Переписка с П. М. Третьяковым. 1873—1898. Письма подготовлены к печати и примечания к ним составлены... М. Н. Григорьевой и А. Н. Щекотовой. М.— Л., 1946, с. 75. На выставке Репин экспонировал работу «Отдых» (портрет В. А. Репиной); «его повесили высоко, не по свету, вблизи блестит, издали не видно... я дал себе слово не посылать вещей своих на эти большие выставки» (там же, с. 76).

[20] Письмо И. Н. Крамского Н. А. Александрову от 12 августа 1877 г.— Крамской Иван Николаевич. Письма, статьи. В двух томах. Письма подготовле-

многие побывавшие сначала на венской (1873), а затем парижской (1878), мюнхенской (1883) и других выставках отмечали новые имена, среди них А. Бёклина, Ф. Ленбаха, Г. Макса, А. Фейербаха — «мюнхенских субъективных колористов», как называл их В. Поленов [21], обративший внимание на поэтическое чувство и живописное мастерство произведений этих художников, и выделяли А. Менцеля как лучшего художника Европы [22].

Но они принимали не все из виденного в Германии. Так, по словам И. Гинцбурга, в 70-е годы «Берлинская Академия по своей отсталости ничем не отличается от Петербургской» [23], а И. Крамской и В. Стасов выступали с резкой критикой картины Г. Макса «Лик Спасителя» («Нерукотворный образ Христа»), которую тот демонстрировал в Петербурге и Москве в 1879 г.[24]

Одновременно наблюдается постепенно усиливающееся внимание германских критиков и историков к искусству и культуре России. Подтверждением тому могут служить издания, посвященные русскому искусству [25], а среди них — книга об Александре Иванове, в которой, как отмечал И. Крамской, говорилось «о русской школе живописи как несомненно существующей» [26].

Подобное свидетельство для современных художников России являлось немаловажным, так как еще несколькими годами ранее один из самых известных немецких критиков Ф. Пехт после ознакомления с русскими работами на венской выставке (1873) писал о том, что еще нельзя говорить о национальном русском искусстве, хотя и он «принужден был признать у нас

ны и примечания к ним составлены С. Н. Гольдштейн. М., 1965, т. 1, с. 406. Свидетельством сохраняющейся популярности дюссельдорфской школы может служить то, что в 70—80-х годах в Академии художеств учились Р. Бергольц, А. Розмарицын, А. и П. Сведомские и др. Известно также, что в разные годы у А. Ахенбаха учились А. Горавский, Е. Юнге; у Л. Кнауса — Н. Дмитриев-Оренбургский и др.

[21] Письмо В. Д. Поленова П. Ф. Исееву от 16, 17 декабря 1873 г.— *Сахарова Е. В.* Василий Дмитриевич Поленов..., с. 107.

[22] Письмо В. В. Верещагина В. В. Стасову от 6 января 1883 г.— Переписка А. В. Верещагина и В. В. Стасова. 1879—1883. М., 1951, т. 2, с. 143.

[23] Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания. Статьи. Письма. Составитель Е. Н. Маслова. Л., 1964.

[24] *Крамской И.* За отсутствием критики.— Новое время, 1879, 1 февраля.— См.: Крамской Иван Николаевич. Письма. Статьи..., т. 2, с. 347—353; *Стасов В. В.* Художественные выставки 1879 года.— Собр. соч. СПб., 1894, т. 1, отд. 2, стлб. 696.

[25] *Reber Franz.* Geschichte der neuern deutschen Kunst mit Berücksichtigung der Kunstentwicklung in Russland. Stuttgart, 1874.

[26] Изображения из священной истории оставленных эскизов Александра Иванова, вып. 1—14. Берлин, 1879—1887 (на немецком и русском языках). В этом издании Германского археологического института в Риме говорилось, что композиции А. Иванова «проникнуты духом совершенно самобытным... который, мы полагаем, можно назвать чисто русским» (см.: Крамской Иван Николаевич. Письма. Статьи, т. 2, с. 451).

существование произведений первоклассных, равноценных лучшим западным созданиям, а иногда и превосходящих их»[27].

В Лейпциге выходят биографические словари, содержащие сведения о русских художниках. Правда, в словаре 1883 г.[28], например, названо было всего лишь несколько имен (И. Айвазовский, А. Боголюбов, К. Брюллов, В. В. Верещагин, И. Мартос, А. Монферран, Г. Семирадский и др.), да и сами биографии, как указывал В. Стасов, содержали много неточностей и ошибок[29]. Тем не менее данные работы свидетельствовали о том, что творчество ряда русских художников уже рассматривалось немецкими специалистами как заметное явление мирового искусства.

Издание в Германии работы петербургского критика и историка Н. Собко[30], книг, написанных В. В. Верещагиным[31], появление многочисленных статей о его творчестве (В. Стасов называл: «свыше 90 статей берлинских газет»[32]), а также альбомов, фотографий и фотогравюр с его картин, которых было «распродано в Берлине громадное число»[33],— все это говорило об активном интересе немецкой публики к русскому искусству и русским художникам.

Одной из причин того было значительное расширение начиная с 80-х годов непосредственного знакомства немецкого зрителя с русским искусством.

Наиболее заметным событием явилась, как известно, выставка работ В. В. Верещагина, показанная в 1882 г. в Берлине, Гамбурге и Дрездене («во множестве берлинских газет высказаны чувства энтузиазма и удивления к таланту и произведениям Верещагина»[34]), и в 1886 г.— в Берлине и Франкфурте-на-Майне.

---

[27] *Стасов В. В.* Немецкие критики о русском искусстве на Венской выставке.— СПб. ведомости, 1873, 25 августа; см. также: *Стасов В. В.* Избр. соч., т. 1. М., 1952, с. 242—246 и др. Там же Стасов приводит отзыв другого немецкого критика, Ю. Лемана, о том, что работы русских художников могут «поспорить с замечательными созданиями других государств» (с. 250).

[28] *Müller H.* Lexikon der bildenden Künste. Leipzig, 1883.

[29] Отзыв В. В. Стасова о книге Мюллера см.: Художественные новости, 1884, № 17, с. 445—452.

[30] *Sobko N.* Die Kunst in Rußland und die Moskauer Ausstellung.— Mitteilungen des K. K. Oesterreischen Museums für Kunst und Industrie, 1883, N 208.

[31] В Лейпциге были изданы книги четы Верещагиных, посвященные их путешествиям (Reiseskizzen aus Indien. Von Herrn und Frau Wereschagin, Bd. 1. Ost-Himalaje; Bd. 2. Kaschmir Ladak. Leipzig, 1882, 1885; Skizzen und Erinnerungen. Von Wereschagin W. W. Leipzig, 1885.

[32] Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова, т. 2. 1879—1883. М., 1951, с. 299.

[33] Там же, с. 301.

[34] Там же, с. 288, а также: *Стасов В.* Выставка Верещагина в Берлине.— Голос, 1882, 21 и 28 апреля. В этой статье, рассказывая об успехе Верещагина, Стасов сообщал, что «немцы не боялись сравнивать русского художника с значительнейшими своими живописцами: Макартом и Менцелем — по краскам и историческому выражению, Гильдебрандом — по ландшафту». «Когда наш Менцель,— писала «Volkszeitung»,— увидел работы своего русского

Дважды, в 1885 и в 1886 г., демонстрировал в Берлине свои выставки И. Айвазовский [35].

Там же в 1886 г. выступали самостоятельным отделом И. Айвазовский, Ю. Клевер, И. Крачковский, К. Крыжицкий, Г. Семирадский, Р. Судковский, В. Якоби и другие, но успеха не снискали. «Большинство картин,— сообщал «Художественный журнал»,— удостоившихся официального назначения в Берлин, крайне бледно, обнаруживает ученическую кисть... Только и слышно: «что же говорили про русское искусство — ничего собой не представляет... На каждом шагу мне пришлось разводить руками и краснеть за нас» [36].

Другой крупной выставкой, на которой вслед за тем участвовали А. Беггров, Б. Виллевальде, М. Виллие, П. Ковалевский, Э. Липгарт, И. Творожников, Ю. Феддерс и другие (среди которых выделим Н. Ге, В. Поленова, И. Репина), являлась международная выставка 1891 г. в Берлине.

Русская печать весьма сдержанно отнеслась к этому выступлению соотечественников за рубежом. «Русская живопись,— писал журнал «Всемирная иллюстрация»,— представлена чрезвычайно неавантажно, даже по именам художников, не говоря уже о том, что и произведения этих художников попали на берлинскую выставку не лучшие. По всему видно: выбор сделан случайно...

При таком составе иностранец, приехавший в Берлин с желанием познакомиться хотя бы самым поверхностным образом и лишь в общих чертах с русской современной живописью, несомненно вынесет очень жалкое представление об этой живописи и совершенно ложное впечатление» [37].

В. Стасов, посетивший выставку вместе с Н. Собко, написал статью «Из поездки по Европе», в которой рассказывал о впечатлении немецких критиков (и в частности, Георга Фосса, сделавшего публикацию в газете «Националь Цейтунг») от произведений русских художников,— оно в значительной мере совпадает с отзывом «Всемирной иллюстрации». Правда, Фосс отмечал работу И. Репина «Проводы новобранца», в которой видел и высокие художественные качества, и глубоко выраженный национальный тип, а также его другое произведение — «Св. Николай» («Николай Мирликийский избавляет от смерти трех невинно осужденных»); «в нем немецкий критик нашел та-

---

товарища, он покачал головой, словно стоял перед какой-то загадкой, и воскликнул: «Вот этот может все!»

[35] Выставки работ И. К. Айвазовского и ранее устраивались в Германии. В 1846 и 1866 гг. они были показаны в Берлине, в 1878 г.— в Штутгарте и Франкфурте, в 1879 г.— в Мюнхене, в 1885 г. и 1886 г.— в Берлине.

[36] *Ч. Д.* Русский отдел на Берлинской выставке. (Письмо в редакцию).— Художественный журнал, 1886, т. VIII, апрель, с. 244—246.

[37] *В. Ч.* Международная берлинская выставка.— Всемирная иллюстрация, 1891, № 1175, с. 74.

кую удивительную силу краски, которая встречается разве что у самого Бёклина» [38].

Участие русских художников в выставочной деятельности Германии [39], активизировавшееся к началу 90-х годов, свидетельствовало о начале нового периода художественных связей обеих стран.

Определенным подтверждением тому явились и выставки в России, на которых демонстрировались работы немецких художников. Одна из таких выставок была открыта в 1888 г. Обществом архитекторов в Академии художеств — выставка в пользу вдов и сирот архитекторов. Она состояла из произведений, принадлежащих частным лицам. Наряду с живописными произведениями А. Кившенко, Ю. Клевера, И. Крачковского, И. Прянишникова и других здесь были показаны работы иностранцев — Л. Кнауса, К. Пилоти, Ф. Деффрегера [40].

Еще одна выставка картин старых и новых школ в пользу пострадавших от неурожая — в 1892 г. в Петербурге — также была составлена из произведений (свыше 300 названий), хранящихся в частных собраниях. Здесь экспонировались работы А. Дюрера, Г. Гольбейна и А. Менцеля [41].

О начале нового этапа художественных взаимоотношений России и Германии Александр Бенуа писал: «В 70-х и еще 80-х годах не существовало никакой связи между нами и истинно-художественным творчеством на Западе... Мы из всей западной школы знали только официальных художников... вроде Бугеро, Кабанеля, Жерома, Пилоти..

Бёклин, Менцель... Лейбль вовсе не были известны... Но именно последние 10 лет (то есть с 1890 по 1900 г.— *В. Л.*) положение дел резко изменилось. Частые выставки иностранных художников, устраиваемые в Петербурге и Москве, общедоступность заграничных путешествий, распространенность иллюстрированных изданий об искусстве... все это сблизило нас с Западом» [42].

Несмотря на некоторую необъективность данного заявления: в 70-х и в 80-х годах русские художники уже были достаточно знакомы с творчеством мастеров Запада (А. Бёклина и А. Менцеля наиболее значительные художники России знали), тем не менее действительно: в 90-е годы положение изменилось.

---

[38] *Стасов В.* Из поездки по Европе.— Северный вестник, 1892, № 1, отд. 1, с. 279—298; № 12, отд. 1, с. 253—286.

[39] См.: Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Kgl. Glaspalast. München, 1889. (№ 6-7 — И. Айвазовский; № 483-484 — А. Кившенко); Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Kgl. Glaspalast. Offizieller Katalog. München, 1890 (№ 702— К. Крыжицкий; № 1416 — Я. Ционглинский).

[40] И. Е. Репин. Переписка с П. М. Третьяковым, с. 202.

[41] Артист, 1892, № 21, с. 172.

[42] *Бенуа Александр.* История русской живописи в XIX веке. СПб., 1902, с. 178.

Последнее десятилетие XIX в. в искусстве России,— это общеизвестно,— отмечено было началом больших перемен. Именно в это время здесь формировалось новое поколение художников, которых мало удовлетворяло как существовавшее в России искусство, так и методы преподавания, бытовавшие в учебных заведениях, и прежде всего в Петербургской Академии художеств.

В поисках новых путей, в стремлении познакомиться с новейшими достижениями зарубежного искусства, в попытке повысить свой профессиональный уровень молодые художники ехали за границу — и прежде всего в Париж, а также в Мюнхен.

В 90-е годы в художественной жизни этого города происходит ряд событий, имевших общеевропейский резонанс и усиливших всеобщий к нему интерес.

Среди частных школ в 90-е годы большим авторитетом в Мюнхене пользуются две: венгра Ш. Холлоши, существовавшая с 1886 г., и словенца А. Ашбе, открытая в 1891 г. К ним на протяжении двух последующих десятилетий будут устремляться художники самых разных стран[43]. Другим заметным событием в художественной жизни этого города явилось возникновение в 1892 г. нового Союза мюнхенских художников — «Сецессиона», первым в ряду многих других порвавшего с официальным академическим направлением, чтобы своими выставками утверждать право на поиск в искусстве новых путей. Приветствуя его создание, В. Стасов полагал, что в него вошла «лучшая часть художников: все самое талантливое, все самые мыслящие... все негодующие на давнишнее рабство перед школьной академической традицией, как на капкан, как на ошейник». Московский журнал «Артист» писал об этом: «Событие, которому суждено иметь большое значение»[44]. С первых же выставок к участию в них стали стремиться как немецкие (А. Бёклин, Ю. Диц, В. Лейбль, Ф. Ленбах, Ф. Штук), так и зарубежные художники. Уже в 1893 г., заметим, показывал свои работы П. Трубецкой.

По-прежнему для многих сохраняла авторитет Мюнхенская академия, в которой преподавал Ф. Штук, что немало способствовало ее популярности. Посетивший в 1893 г. Мюнхен И. Репин рассказывал о том, что местную Академию можно считать «образцовой и по системе, и даже по характеру». Сравнивая условия учебы в Мюнхене и Петербурге, художник писал: «Тут и углем рисуют на особых мольбертах, стоя, а не так, как в наших классах,— сидя, в страшной тесноте. Работы

---

[43] Одними из первых русских художников поступили к Ш. Холлоши Э. Бендель (1887) и О. Браз (1890—1894). Кроме того, Браз посещал в Мюнхене классы рисунка в Королевской академии художеств.

[44] *Стасов В. В.* Избр. соч. М., 1952, т. 2, с. 403; Артист, 1894, № 36, с. 264.

учеников производят впечатление свежее, живое, без сухости, но с большой выдержкой и верной законченностью» [45] и т. д.

Общее впечатление, полученное им от города, было сродни суждению, высказанному двумя десятилетиями ранее В. Поленовым. «В этих Афинах Германии ...,— писал И. Репин 5 ноября 1893 г. из Мюнхена,— образовался нарочито большой центр художества. Говорят, здесь по пяти тысяч художников. Стеклянный дворец для выставок, много галерей искусства — и частных, и правительственных, и торговых» [46].

Последнее десятилетие XIX в.— время активного участия русских художников на выставках в Германии.

В 1892 г. в Берлине демонстрировалась персональная выставка работ И. Айвазовского, а в Мюнхене на VI Международной выставке искусства [47] участвовали М. Антокольский, Н. Дубовской, И. Ендогуров, С. Иванов [48], П. Трубецкой и др. На этой выставке М. Антокольский показал 22 произведения, и среди них статуи Ивана Грозного, Петра Великого, Спинозы, а также портрет И. С. Тургенева. За скульптуру «Христианская мученица» («Не от мира сего») он был удостоен золотой медали.

Успех русского скульптора в Мюнхене был неординарным. О нем стало известно в Петербурге, и В. Стасов опубликовал в газете «Новости и биржевая газета» статью: «Торжество Антокольского в Мюнхене», в которой отмечал высокую оценку скульптора в иностранной прессе [49].

Следующий успех русского искусства в Германии связан с выступлением И. Репина на Ежегодной выставке произведений искусства всех наций [50]. «Весной,— рассказывал Репин,— Рубо приезжал сюда в Петербург и силой добыл и «Запорожцев» (я был против — не люблю я выставляться в Мюнхене),

---

[45] *Репин И. Е.* Письма об искусстве. 1893—1894.— Цит. по кн.: *Репин И.* Далекое-близкое. Под редакцией и со вступительной статьей Корнея Чуковского. Изд. 5. М., 1960, с. 403. Впоследствии И. Е. Репин не столь восторженно относился к постановке учебы в Мюнхене, и А. П. Остроумова-Лебедева рассказывала, что незадолго до отъезда за границу (1898) она спрашивала у Репина, стоит ли ехать в Мюнхен. Репин рассматривал рисунки, выполненные углем П. Шмаровым у Ашбе. «Он очень строго отнесся к этим рисункам, многое раскритиковал и заявил, что в Париже лучше и глубже понимают рисунок». «Репин решительно восстал против Дрездена и Мюнхена и советовал ехать только в Париж». (*Остроумова-Лебедева А. П.* Автобиографические записки. Составитель, автор вступительной статьи и примечаний Н. Л. Приймак. Кн. I—II. М., 1974, с. 126, 134).

[46] *Репин И. Е.* Письма об искусстве, с. 402.

[47] Illustrierter Katalog der VI Internationalen Kunstausstellung 1892 im Kgl. Glaspalast München, 1892.

[48] На этой выставке С. В. Иванов экспонировал работу «Этап» (1891), отвергнутую в России передвижниками. См. об этом: *Грановский И.* Сергей Васильевич Иванов. Жизнь и творчество. М., 1962, с. 104, 301.

[49] Новости и биржевая газета, 1892, 21 и 22 августа.

[50] Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Kgl. Glaspalast. Offizieller Katalog. München, 1895.

и Фофанова, и еще портрет Нади с ружьем»[51]. На этой выставке показывали свои работы также Е. Волков, Н. Дубовской, И. Гинцбург, В. Маковский, К. Крыжицкий, Ф. Рубо, И. Шишкин, Я. Ционглинский и др. Репин за картину «Запорожцы, сочиняющие письмо к турецкому султану» был удостоен золотой медали.

Таковы были самые первые заметные выступления русских художников старшего поколения в Германии в начале 90-х годов XIX столетия[52]. К этому же времени относятся первые контакты представителей нового поколения русских художников с немецкими деятелями искусства. Александр Бенуа ведет переписку с Рихардом Мутером, и уже третий том «Истории искусства XIX века», вышедший в Мюнхене в 1894 г., содержит отдельную главу, в заголовке которой было указано «при участии Александр Бенуа» («Unter Mitwirkung von Alexander Benois»)[53].

Это соавторство не было случайным, так как петербургскому кружку Бенуа, по словам его участника Д. Философова, «была по душе резкая критика Мутером академизма и дюссельдорфской школы, и выдвижение на первый план прерафаэлитов, французских импрессионистов и Пюви де Шаванна, и новых немецких художников — Бёклина, Клингера, Штука»[54].

Книга Мутера — «лучшая в европейской литературе книга о современной живописи», как отмечал И. Грабарь[55],— имела в России немалый резонанс. Ее появление восторженно встретили многие художники: «запоем читал Мутера», вспоминал М. Добужинский; В. Переплетчиков после знакомства с книгой записал в дневнике: «Как мало думал я до сих пор, как мало образован, а три раза уже был за границей, а много ли вынес»[56].

Познакомившись с книгой Р. Мутера, М. Дурнов сделал в 1895 г. доклад о прерафаэлитах[57] в Московском обществе любителей художеств; журнал «Русский художественный архив» опубликовал работу А. Бенуа «Русская живопись в XIX веке», а журнал «Артист» — Р. Мутера «Традиции и свобода в искус-

---

[51] Письмо И. Е. Репина М. В. Веревкиной от 8 июня 1895 г.— В кн.: Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации. Редакторы-составители И. А. Бродский, В. Н. Москвинов. Л., 1969, с. 52.

[52] *Henckel Wilhelm.* Neue russische Künstler.— Die Kunst unserer Zeit. II. 1890; Bahr Hermann. Russische Kunst.— Magazin für Literatur, 1892; *Norden I.* I. Repin.— Zeitschrift für bildende Kunst, 1892, III.

[53] *Muter Richard.* Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert. München, 1894, Bd. III.

[54] *Философов Д.* Юношеские годы А. Бенуа.— Ср. ГРМ, ф. 137, ед. хр. 14, л. 14.

[55] Мир искусства, 1899, № 1, с. 116.

[56] *Переплетчиков В. В.* Дневник.— ЦГАЛИ, ф. 827, оп. 1, ед. хр. 13, л. 122 об.

[57] См.: *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. М., 1970, с. 238.

стве»[58]. Все это способствовало не только осознанию эволюции искусства, происходившей в конце XIX в., но и становлению нового поколения художников, формировавшегося в России в 90-е годы.

Это поколение, как известно, проявляло активный интерес к современному зарубежному искусству. В свою очередь немецкие художественные круги также проявляют интерес к младшему поколению русских мастеров. Одним из показателей этого интереса явилось приглашение, присланное в июле 1895 г. из Мюнхена. Устроитель выставки «Сецессиона» А. Паулюс просил показать на ней специальный отдел русской «мистической школы».

«Я немедленно ответил,— вспоминал Александр Бенуа,— что, в сущности, школы мистиков у нас нет, а есть 2—3 художника и что ввиду разносторонности их искусства лучше было б сделать простой Неорусский отдел»[59].

Такой отдел на мюнхенской выставке не появился. Участников оказалось мало, но все же впервые несколько русских художников младшего поколения выступили на выставке «Сецессиона» 1896 г.[60] Правда, выступили они — А. Васнецов, И. Левитан, В. Переплетчиков, В. Серов — в целом достаточно скромно[61], несмотря на то что, например, работа В. Серова «Олень» («Лапландская деревня»), как вспоминал И. Грабарь, очень нравилась публике и была приобретена баварским принцем-регентом[62].

Дебют представителей молодого поколения русских художников в Мюнхене С. Дягилев оценивал следующим образом: «Они (то есть русские мастера.— *В. Л.*) не дали того нового слова, которого жадно ждали от их сильной и свежей национальности...

Ждали русской золотой ослепительной осени, ждали бурной яркой весны с потоками и тающим снегом. И, боже мой, появись «Тихая обитель» Левитана или его же «Над вечным покоем», или «Сергий Радонежский» и «Монахи» Нестерова — мы заставили бы их посчитаться с нами и согласиться, что в нас есть своя еще нетронутая поэзия...

...*Надо сделаться не случайным, а постоянным участником в ходе общечеловеческого искусства*»[63] (подчеркнуто мною.— *В. Л.*).

[58] Артист, 1894, № 39.

[59] *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков, с. 166.

[60] Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung des Vereines bildender Künstler Münchens «Secession». München, 1896.

[61] И. Левитан — «Гроза», «Пасмурный день», «Гумно» (№№ 232—234); В. Переплетчиков — «Начало весны в России» (№ 301); В. Серов — «Портрет госпожи Л.», «Лапландская деревня» (№№ 348—349).

[62] *Грабарь И.* Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. М., 1913, с. 124.

[63] *Дягилев С.* Европейские выставки и русский художник.— Новости и биржевая газета, 1896, 26 марта.

Это высказывание представляется чрезвычайно важным. В нем была четко раскрыта одна из задач, стоящих перед новым поколением русских художников,— они должны стать активными участниками зарубежной художественной жизни.

Заметим, что в том же 1896 г. с 3 мая по 30 сентября в Берлине состоялась международная выставка [64], в которой приняли участие и русские художники. Здесь их было около 50 человек, в подавляющем большинстве представлявших мастеров старшего и среднего поколения (И. Айвазовский, В. Беклемишев, М. Клодт, К. Лебедев, А. Маковский, В. Маковский, В. Матэ, И. Репин и др. [65]). Здесь же экспонировали свои работы и участники Московского товарищества художников (В. Симов, Д. Киплик, Ф. Рерберг, Я. Турыгин), будущие участники выставок «Мир искусства»: Л. Бакст [66], С. Малютин [67], А. Обер, а также некоторые другие (И. Гинцбург, Н. Кузнецов). Состав русских участников был пестрый, неровный, и большого общественного значения их появление на выставке, надо полагать, не имело.

В том же 1896 г. важно выделить еще одно событие, имевшее немалое значение в развитии русско-немецких художественных связей на рубеже столетий. Летом этого года в Мюнхен приезжают учащиеся Петербургской Академии художеств И. Грабарь, Д. Кардовский, а затем А. Явленский и М. Веревкина. О преподавании в этом городе последние были наслышаны от И. Грабаря, посетившего Мюнхен в 1895 г. (на него произвела «впечатление постановка здесь рисования» [68]), и О. Браза, учившегося там ранее и демонстрировавшего академистам рисунки, выполненные в Мюнхене. Неудовлетворенные методами учебы в Петербургской Академии, они поступили в школу Антона Ашбе.

Вслед за ними буквально один за другим в Мюнхен прибывают из России молодые художники, большинство которых также поступает учиться к Ашбе. Так в Мюнхене возникает русская колония, которую на протяжении 90-х годов, помимо названных художников, составляли: М. Бернштейн, И. Билибин, З. Гржебин, А. Зальцман, М. Добужинский, В. Кандинский, Е. Маковская, А. Скалон, К. Рауш фон Траубенберг, П. Шмаров, М. Шемякин, С. Щербатов, К. Фалькович и многие другие.

В 1896 г. в Мюнхене начал выходить журнал «Симплициссимус», фактически основанный графиком Т. Т. Гейне. И хотя официальное распространение этого издания в России было запрещено, тем не менее о нем знали от русских мюнхенцев.

---

[64] Internationale Kunstausstellung. Katalog. Berlin, 1896.

[65] И. Репин был представлен тремя работами: «Портрет Ге», «Портрет Ференца Листа», «Портрет дочери художника» (№№ 1858—1860).

[66] «Портрет госпожи Иоссет», «Портрет господина Новель» (№№ 86—87).

[67] В каталоге ошибочно указана фамилия: Malintin. Работы: «У постели больного», «Детский портрет» (№№ 1396—1397).

[68] *Грабарь И.* Моя жизнь. Автомонография. М.— Л., 1937, с. 110.

«Здесь есть хороший иллюстрированный журнал «Simplicissimus»,— писал П. Щербову один из пенсионеров Петербургской Академии художеств,— печатается он в красках, и особенность его такая, что в нем нет хлама [69]».

О журнале не только знали, его нелегально перевозили в Россию и знакомились с ним. «Мне не приходилось,— рассказывал С. Щербатов,— видеть более блестящего журнала как по уровню рисунков, так и в смысле остроумного текста... В России он был запрещен, так как и Россию продергивал нередко... Я вывозил его тайно в двойном дне сундука» [70].

Выход этого журнала с энтузиазмом встретили в Петербурге А. Бенуа, Е. Лансере и другие художники. Известно стилистическое влияние рисунков «Симплициссимуса» на П. Щербова.

Все в том же знаменательном 1896 г. в Мюнхене выходят в свет еще два журнала, посвященных искусству: «Искусство для всех» («Kunst für alle») и «Молодежь» («Jugend»); последний был выразителем и пропагандистом «югендстиля», весьма интересовавшего русских художников, как и творчество одного из мастеров этого журнала — Ю. Дица [71].

«Меня восхищал,— писал М. Добужинский,— и график Otto Dietz, часто печатаемый в «Jugend», а в «Симплициссимусе» — и другие рисовальщики, и вообще, этот журнал был самым острым и передовым в то время, и я с нетерпением ждал выхода каждого номера».

Таковы были некоторые притягательные стороны художественного развития Германии для русских мастеров младшего поколения.

Во второй половине 90-х годов наблюдается усиление роста взаимных художественных интересов обеих стран. Одним из показателей этих интересов была выставочная деятельность.

В январе 1897 г. в Петербурге экспонировалась Выставка коллекции рисунков и акварелей М. К. Тенишевой (в составлении коллекции участвовал Александр Бенуа), на которой среди других иностранных мастеров были представлены А. Менцель, Г. Бартельс [72]. Вслед за тем в марте того же года С. Дягилев показал в Петербурге выставку немецких и английских акварелистов. Специальный раздел на выставке занимали работы одного из известнейших немецких художников тех лет — Ф. Ленбаха. Кроме того, широко был показан А. Менцель. «Выставка,— рассказывал К. Сомов А. Бенуа,— в общем нам интересная (конечно, уже потому, что на ней чуть ли не 90 Менцелей),

---

[69] Цит. по кн.: *Савинов А.* Павел Егорович Щербов. Л., 1969, с. 35.

[70] Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Редакторы-составители, авторы вступительной статьи, очерков о мемуаристах и комментариев И. С. Зильберштейн и В. А. Самков, 1971, т. 1, с. 480.

[71] Мир искусства, 1899, с. 243—245.

[72] Каталог выставки коллекции рисунков и акварелей княгини Марии Клавдиевны Тенишевой. СПб., 1887.

но носит на себе слишком модный и очень односторонний характер»[73].

Наряду с художниками, чьи работы ему понравились (А. Менцель, Л. Дилль, В. Лейстиков), Сомов, отнюдь не склонный к преклонению перед авторитетами, указывал на тех, чьи произведения у него вызвали резкий протест. Это прежде всего Ф. Штук, Г. Бартельс («плох, надоел ужасно»), Ф. Ленбах («Письмо замученное, грязное и без краски»), М. Либерман («почти все что прислал»).

И все же, несмотря на не слишком ровный и удачный подбор работ, выставка не могла не обратить на себя внимание любителей искусства. В ряду других она знаменовала растущий в России интерес к зарубежному искусству.

Одновременно, заметим, в Германии демонстрировались работы русских художников.

В начале 1897 г. в Берлине, затем в Дрездене, а в следующем году и в Лейпциге была экспонирована выставка работ В. В. Верещагина. Она пользовалась огромным успехом. «В Берлине,— отмечал художник,— у меня было до 80 000 народа»[74]. В Дрездене на выставке побывало в течение месяца до 20 тыс. человек. «Кабы я мог отдавать теперь мои работы,— сообщал Верещагин,— они разошлись бы все по рукам, такой был спрос на них в Дрездене»[75].

В том же году в Мюнхене в VII Международной выставке искусства[76] участвовали Альберт Бенуа, Н. Дубовской, И. Ендагуров, Н. Касаткин, А. Киселев, К. Крыжицкий, К. Лемох, В. Маковский, И. Репин, Ф. Рубо, К. Савицкий. Среди них были также А. Васнецов, А. Обер, Л. Пастернак, П. Трубецкой. Подобный смешанный (часто случайный) состав был обычен для коллективных выступлений русских художников на международных выставках в Германии.

Участие молодежи на таких выставках было эпизодическим (в 1896 г. С. Дягилев писал: «Если Европа и нуждается в русском искусстве, то она нуждается в его молодости и в его непосредственности»[77]), что не позволяло представить полную картину состояния искусства в России.

Весной 1897 г., стремясь реализовать свою мысль о необходимости сплочения художников, С. Дягилев выступил с «Обра-

---

[73] Письмо К. А. Сомова А. Н. Бенуа от начала марта 1897 г.— Цит. по кн.: Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. Вступительная статья, составление, примечания... Ю. Н. Подкопаевой и А. Н. Свешниковой. М., 1979, с. 57.

[74] *Лебедев А., Бурова Г.* В. В. Верещагин и В. В. Стасов. М., 1953, с. 112.

[75] Там же, с. 114. В. В. Верещагин писал из Дрездена П. М. Третьякову 6 августа 1897 г.: «Неделю назад один немец купил картину «Городня» (см.: Переписка В. В. Верещагина и П. М. Третьякова. 1874—1898. М., 1963, с. 96).

[76] Offizieller Katalog der VII Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München. München, 1897.

[77] *Дягилев С.* Европейские выставки и русские художники.— Новости и биржевая газета, 1896, 26 марта.

щением к русским художникам»[78], в котором говорилось: «Русское искусство находится в том переходном положении, в которое история ставит всякое зарождающееся направление, когда принципы старого поколения сталкиваются с вновь развивающимся требованием... Явление это наблюдается повсюду и выражается в таких блестящих и сильных протестах, каковы Мюнхенский Secession, Парижский Champ de Mars, Лондонский New Galeri и проч...

Мне кажется, теперь настал наилучший момент для того, чтобы *объединиться и как сплоченное целое занять место в жизни европейского искусства*» (подчеркнуто мною.— *В. Л.*).

Для осуществления этих целей Дягилев затевает организацию новой выставки, которую предполагает также отправить в Мюнхен, на выставку «Сецессиона», о чем и ведет переговоры с ее устроителем А. Паулюсом. В январе 1898 г. такая Выставка русских и финляндских художников, созданная С. Дягилевым, была открыта первоначально в Петербурге. Вслед за тем она отправляется в Мюнхен, чтобы осуществить миссию, которую, по представлению С. Дягилева, не удалось выполнить русским художникам в 1896 г.: «Чтобы быть победителем на этом блестящем европейском турнире,— подчеркивал С. Дягилев,— нужны глубокая подготовка и самоуверенная смелость. Надо поражать и не бояться этого, надо выступать сразу со всеми качествами и недостатками своей национальности»[79].

Теперь уже не четверо, а восемнадцать русских и финских художников (Л. Бакст, Ф. Боткин, А. Васнецов, К. Коровин, И. Левитан, С. Малютин, М. Нестеров, В. Переплетчиков, В. Серов, К. Сомов, В. Пурвит, М. Якунчикова, а также В. Бломстед., А. Галлен, Б. Лагерстрем, А. Эдельфельт, М. Энкель, Э. Яренфельд) показывают в Мюнхене на выставке «Сецессиона», состоявшейся с 1 мая по 1 июня 1898 г., 120 работ.

Среди экспонированных русскими художниками произведений были показаны на этот раз наиболее значительные, созданные представителями молодого поколения в конце XIX столетия.

Здесь были работы: В. Серова — «Портрет В. Мамонтовой», «Портрет великого князя Павла Александровича», «Октябрь», «Баба с лошадью»; И. Левитана — «Над вечным покоем», «Последний снег», «Луг на опушке леса», «У ручья»; М. Нестерова — «Под благовест», «Великий постриг»; К. Сомова — «Прогулка после дождя» и др.

Отмечая значение участия на выставке русских художников, А. Лайкмаа, проучившийся шесть лет в Дюссельдорфской академии художеств, писал: «Радостно, что... группа молодых мужей, идущих своей дорогой, собралась для того, чтобы показать за рубежом, как они понимают искусство, к чему стре-

---

[78] *Дягилев С.* Обращение к русским художникам от 29 мая 1897 г.— Ср.: ГРМ, ф. 137, ед. хр. 939.

[79] *Дягилев С.* Европейские выставки и русские художники. Новости и биржевая газета, 1896, 26 марта.

мятся; это именно те русские живописцы младшего поколения, которые... ищут самобытных путей... Все работы пронизывает здоровый свежий и поэтический дух... Это признают в один голос также местные художники» [80].

О том, какое значение придавали этой выставке русские мастера, можно было судить по тому, что на «Сецессион» приезжали А. Васнецов, В. Борисов-Мусатов, Е. Лансере, И. Левитан, М. Нестеров, В. Переплетчиков, В. Серов и др. Привез в Мюнхен своих учеников из Академии художеств А. Куинджи; среди них были К. Богаевский, В. Зарубин, А. Рылов.

Такой повышенный интерес был не случаен: впервые младшее поколение выступало за рубежом самостоятельно, демонстрируя не только свои индивидуальные возможности, но и выступая коллективно.

«Я был в Мюнхене,— писал И. Левитан,— и, по правде сказать, остался очень доволен видом наших российских продуктов. Это серьезно» [81].

«В Мюнхене мы — русские — имеем шумный успех,— отмечал М. Нестеров,— мы — злоба дня, нас называют «гениальной провинцией» [82].

После Мюнхена выставка была показана в Кельне, Дюссельдорфе и Берлине, и всюду, как утверждал И. Остроухов, она возбуждала (по отзывам немецких специалных органов) «живейший интерес и восторг» [83].

О том, как отнеслась к выставке зарубежная пресса, можно было судить по специальной подборке отзывов «Немецкая печать о русских художниках», помещенной в петербургской газете «Новое время» [84].

Отзывы свидетельствовали, что «из заграничных художников особенно выделяются русские», что «русская выставка в Мюнхене является целым событием», что «особенного внимания заслуживают три портрета Серова», что «портрет русского художника Серова (по-видимому, «Портрет вел. кн. Павла Александровича».— *В. Л.*) — один из лучших на выставке,

---

80 *Лайкмаа А.* Русское искусство в Дюссельдорфе.— Цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 7, с. 587.

81 Письмо И. И. Левитана С. П. Дягилеву от июня 1898 г.— И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. Материалы подготовлены к печати и примечания к ним составлены А. Федоровым-Давыдовым. И. Федоровым и А. Шапиро. М., 1956, с. 87.

82 Письмо М. В. Нестерова А. А. Турыгину от 26 мая 1898 г.— *Нестеров М. В.* Из писем. Вступительная статья, составление, комментарии А. А. Русаковой. Л., 1968, с. 133.

83 Письмо И. С. Остроухова С. В. Флерову.— Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников, т. 2, с. 385.

84 Статья «Немецкая печать о русских художниках» (иллюстрированное приложение к газете «Новое время», 1898, 15 августа) была опубликована анонимно. В. В. Стасов предполагал, что данная публикация — дело рук С. П. Дягилева. См. об этом письмо В. В. Стасова Е. М. Бем от 18 августа 1898 г.— В кн.: *Стасов В. В.* Письма к деятелям русской культуры. М., 1962, т. 1, с. 187.

и т. д. На этой выставке В. Серов был триумфатором. «Я помню,— вспоминал И. Грабарь,— как много толков вызвала серовская характеристика портрета на выставке мюнхенского Сецессиона и как внимательно разглядывал его такой мастер своего дела, как Ленбах» [85].

Подтверждением неоспоримого успеха русского искусства в Германии являлось также избрание в 1898 г. И. Левитана и В. Серова членами мюнхенского «Сецессиона» и публикация в последнем номере журнала «Искусство для всех» («Kunst für alle») за 1898 г. обстоятельной статьи, посвященной русскому искусству, с воспроизведением работ Л. Бакста, А. Бенуа, К. Коровина, И. Левитана, М. Нестерова, В. Пурвита, К. Сомова, В. Серова, а также репродукциями работ некоторых других художников, не участвовавших на выставке «Сецессиона» 1898 г.: М. Антокольского, И. Репина, К. Савицкого.

Художники — участники выставки мюнхенского «Сецессиона» 1898 г.— получили приглашение на выставку 1899 г. в Гамбурге, затем администрация художественной выставки в Стеклянном дворце (Glaspalast) 1899 г. просила русских художников участвовать на выставке в Мюнхене. Любопытно, что, публикуя эти предложения, журнал «Мир искусства» предостерегал художников от посылки слабых произведений: «Теперь настало время показывать Европе настоящее русское искусство, а не убогие профессорские жанрики или сладенькие пейзажи» [86].

Все эти факты служили подтверждением того, что в русском искусстве появилось новое талантливое поколение художников, сумевших в своих произведениях донести до зарубежного зрителя «сильно выраженную... любовь... к своей стране» [87].

Для конца 90-х годов XIX столетия была характерна еще одна черта в области русско-германских связей. В это время русские художники внимательно знакомятся с творчеством наиболее известных современных немецких мастеров. Одним из таких мастеров, к работам которого наши соотечественники проявляли повышенный интерес, был А. Менцель [88] — «единственно великий немецкий художник», как его называл Л. Пастернак [89].

Произведениями А. Менцеля увлекаются А. Бенуа (он вспоминал впоследствии: «Творения Менцеля... с первого же моего знакомства с ним (еще в конце 1880-х годов) остались для

---

[85] *Грабарь И.* Валентин Александрович Серов, с. 134.

[86] Мир искусства, 1899, № 1, с. 62.

[87] Немецкая печать о русских художниках.— Новое время, 1898, 15 августа.

[88] Еще в 1865 г. И. С. Тургенев писал: «Я видел три картины Менцеля, которые показались мне просто шедеврами... мощь красок у этого человека удивительна». Он был знаком с художником, подарившим писателю литографию с одной из своих картин (см.: Русские писатели об изобразительном искусстве. Составители Л. А. Гессен, А. Г. Островский. Л., 1976, с. 57).

[89] *Пастернак Л. О.* Записи разных лет... М., 1975, с. 230.

меня неисчерпаемым источником наслаждения»[90]), К. Сомов, Л. Бакст. Творчество прославленного немецкого художника особо выделяли В. Серов (он часто говорил, что «ему особенно нравится Менцель»[91]), И. Грабарь, М. Нестеров. «Менцель,— восхищенно писал Александр Бенуа о его исторических композициях,— проникся... тончайшим специфическим ароматом излюбленной эпохи, отыскал особенный смысл, особенную жизнь и поэзию в каждой складке костюма, в каждом завитке мебели, в осанке, манерах, походке, жестах своих героев»[92]. Авторитет Менцеля в то время так был велик, что, желая отметить достоинства В. Серова — исторического живописца, и А. Бенуа, и С. Глаголь говорили о нем как о «русском Менцеле»[93].

Не менее «властный гипноз» (слова И. Грабаря) испытали русские художники, познакомившись с творчеством других современных немецких мастеров.

«Бёклин, Штук и Ленбах,— рассказывал К. Петров-Водкин,— были в эти дни китами, на которых держался Мюнхен. Их обаяние заливало в эти годы и нашу страну: «Война», «Город мертвых» в бесчисленных репродукциях разбросились и до нашей провинции и развесились по комнатам передовой молодежи. Влиянием этих мастеров были охвачены и скандинавские страны, и Центральная Европа»[94].

О том, что художники России с большим интересом относились к этим корифеям немецкого искусства конца XIX столетия, свидетельствуют многие отзывы. Так, посетив в 1898 г. Германию, И. Билибин писал о себе: «заразился штуко-беклиноманией»[95]. Попав в Мюнхен, М. Добужинский вспоминал· «Тогда царили Бёклин и Франц Штук, и я также поддался общему увлечению этими двумя «кумирами». Неизгладимое впечатление в заграничной поездке 1898 г. на К. Богаевского произвели работы А. Бёклина, М. Клингера, Ф. Штука[96]. Много лет спустя, рассказывая об этой поездке, А. Рылов адресовал восторженные эпитеты произведениям Ф. Штука («мастерски написаны картины») и Ф. Ленбаха («замечательные портреты»)[97]. Подобные высказывания (М. Нестеров назы-

---

[90] Александр Бенуа размышляет... М., 1968, с. 543.

[91] Константин Коровин вспоминает... Составители книги, авторы вступительной статьи и комментариев И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. М., 1971, с. 205.

[92] *Бенуа А.* История русской живописи в XIX веке. СПб., 1902, с. 216.

[93] Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников..., т. 1, с. 402, 404, 462.

[94] *Петров-Водкин К.* Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Вступительная статья, подготовка текста и комментарии Ю. А. Русакова. Л., 1970, с. 396.

[95] Иван Яковлевич Билибин. Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. Редактор-составитель, автор вступительной статьи и комментариев С. В. Голынец. Л., 1970, с. 50.

[96] *Барсамов Н.* Богаевский. М., 1961, с. 10.

[97] *Рылов А.* Воспоминания. Под редакцией Н. Г. Машковцева. М., 1954, с. 100.

вал Бёклина *«истинным* художником творцом»[98], а С. Яремич писал: «Мы восхищались Бёклином и Ленбахом»[99]), при желании можно было бы продолжить и далее.

Что же находили для себя в творчестве современных немецких мастеров русские художники?

Посетивший Германию еще в середине 80-х годов В. Поленов оценил творчество Г. Макса, А. Бёклина, Ф. Ленбаха «как — оригинальное явление» и особое выделил А. Бёклина, найдя в его работах нечто созвучное своим поискам: «Пейзажи у него тесно связаны с человеком, в нем находящимся, так что все вместе составляет общее целое, выражающее всегда какое-либо душевное состояние»[100]. Поленов замечал, что от произведений А. Бёклина он испытал впечатление, как от музыки[101].

Несколько позже побывавший в Мюнхене И. Репин рассказывал, что в произведениях А. Бёклина его заинтересовало умение художника выразить «настроение», «поэзию» и то, что «содержание его работ нельзя передать словами»[102]. Примечательно, что семь лет спустя художник другого поколения, И. Грабарь, сказал то же самое о работах А. Бёклина: «Описать это впечатление нельзя, его надо пережить. Тут есть настроение, музыка красок»[103]. Примерно о том же писал А. Бенуа: «Бёклин понял самый дух природы, вник в жизнь каждого ствола, каждого листочка, каждого облачка...»[104].

«Искать надо настроения в природе»,— определял для себя задачу, которую следовало решать в пейзажной живописи, В. Переплетчиков после чтения Р. Мутера[105]. На профессиональные качества увиденных работ обращал внимание М. Добужинский во время первого зарубежного путешествия (1897): «Я мог вдоволь насмотреться на Фр. Штука, который тогда мне нравился своим крепким рисунком и такой же композицией своих картин. На выставке же современного немецкого искусства в Glas Palast'е для меня были большой новостью стилизованные пейзажи Вальтера Лейстикова, художника второстепенного; но мне еще не приходилось видеть такого декоративного отношения к природе».

Во всех приведенных отзывах нетрудно усмотреть вопросы, связанные с проблематикой искусства «рубежного» времени. Многое из того, что русские художники отмечали у своих немецких коллег: умение связать фигуру с пейзажем, запечат-

---

[98] *Нестеров М. В.* Из писем, с. 134.

[99] Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников..., т. 1, с. 697.

[100] *Сахарова Е. В.* Василий Дмитриевич Поленов..., с. 109.

[101] Там же, с. 172.

[102] *Репин И.* Далекое — близкое. М., 1960, с. 406.

[103] *Грабарь И.* Арнольд Бёклин.— Мир искусства, 1901, № 2-3, с. 91—96.

[104] *Бенуа А.* История русской живописи в XIX веке, с. 216.

[105] *Переплетчиков В. В.* Дневник.— ЦГАЛИ, ф. 827, оп. 1, ед. хр. 13, л. 122 об.

леть на холсте «живую душу живых форм, живой красоты в природе»[106], передать в живописи поэзию души, настроение, добиться ощущения «музыки красок», воссоздать в исторических сюжетах дух изображаемой эпохи, наполнить особым смыслом каждую деталь исторической картины,— это занимало младшее поколение москвичей и петербуржцев отнюдь не теоретически. В творчестве Серова, Коровина, Нестерова, Переплетчикова, Бенуа, Сомова, Грабаря и многих других художников эти задачи находили непосредственное воплощение, и поиски их решения занимали поколение, начавшее активную творческую и выставочную жизнь в 90-х годах XIX в.

Думается, не случайно многих из названных художников русская пресса вскоре будет называть «сецессионистами»[107]. И это явится справедливым в той мере, что русские мастера станут не только создавать объединение, заимствовав у мюнхенского «Сецессиона» главный пункт статута: каждый член общества выставляет одну картину без жюри, но и будут, так же как мюнхенцы, стремиться противопоставить себя официально признанному искусству.

Внимание, проявляемое русскими художниками к искусству немецких мастеров, находило некоторое (как правило, кратковременное) отражение и в их творчестве.

Известно, например, что под влиянием романтических пейзажей А. Бёклина находился А. Бенуа («Замок», 1895); что символические полотна А. Бёклина и Ф. Штука произвели впечатление на И. Билибина («Воздушный бой витязей», «Ангел, поражающий огненным мечом Содом и Гоморру», «Василиса Прекрасная», 1889—1900)[108]; что в такой работе Е. Лансере, как «Легенды о старинных замках Бретани» (1898), сказалось увлечение его творчеством Т. Гейне и Г. Фогелера[109]; что графика М. Добужинского[110] и П. Щербова[111] формировалась не без внимательного изучения немецких мастеров. Это явление в творчестве русских художников отмечали

---

[106] *Нестеров М. В.* Из писем, с. 134.

[107] *Фланер* (*С. Л. Кагульский*). Наши сецессионисты.— Новости дня, 1900, 9 марта.

[108] «...в ранних работах Билибина чувствуется влияние второстепенных немецких графиков, таких, как иллюстраторы сказок братьев Гримм Г. Мюльберг, Т. Брауэр» (см.: *Голынец Г. В.* и *С. В.* Иван Яковлевич Билибин. М., 1972, с. 14, 22).

[109] «Они ближе всего по методу раскрытия текста к книжной иллюстрации «средней руки» последнего десятилетия XIX века, а по технике... скорее всего являются подражанием столь близкому сердцу «мирискусников» Heine или H. Vogeler» (см.: *Подобедова О. И.* Евгений Евгеньевич Лансере, с. 51).

[110] «Работы его в журнале («Мир искусства».— *В. Л.*) несут совершенно явственные следы влияния графиков «Симплициссимуса», прежде всего Т. Т. Гейне» (см.: *Лапшина Н.* «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. М., 1977, с. 141).

[111] «В карикатурах художника мы найдем много общего с поисками ведущих мастеров знаменитого мюнхенского журнала «Симплициссимус» (см.: *Стернин Г.* Очерки русской сатирической графики. М., 1964, с. 236).

уже и современники, знакомясь с некоторыми произведениями, демонстрируемыми на выставках 90-х годов XIX в.; высказывали предположение, например, что на развитии К. Сомова сказалось знание работ Т. Гейне и Ю. Дица [112], что картина М. Врубеля «Пан» была исполнена «в духе Бёклина и Ф. Штука» [113] и т. д.

Активное знакомство русских художников с современным искусством Германии и их увлечение творчеством ряда мастеров этой страны не исключало критического отношения наших соотечественников к этому искусству.

«Я видел свои вещи на Сецессионе,— писал К. Сомов Званцовой о мюнхенской выставке 1898 г.,— и какими серыми, жалкими, претенциозными они мне показались. Да и вообще, у меня какая-то оскомина ото всего современного, что мне пришлось видеть в таком количестве. Почти все серо, без чувства, глупо, неинтересно. Не понимаю, что Вы увидали там, что бы Сецессион отличало от парижского салона» [114].

Пребывание в Мюнхене не дало полного удовлетворения М. В. Добужинскому. «В общем... тогдашнее современное немецкое искусство,— вспоминал он,— меня оставило довольно равнодушным, а иные художники, как знаменитый тогда Lovis Corinth и Klinger, даже раздражали».

Не все увиденное там, на выставках, принимал и Г. Габашвили, занимавшийся в 90-е годы в Мюнхенской академии художеств: «Страшно разочаровался,— сообщал он в одном письме,— в Ленбахе. Он, по-моему, дутый характер... все его портреты... написанные одними красками одного тона... одного цвета» [115]. «Страшно разочарован в этих сецессионистах во главе со Штуком» [116],— писал он в другом письме. Весьма неодобрительно о творчестве Ф. Ленбаха отзывался и Александр Бенуа, называвший немецкого портретиста «живописным кухмистером... выросшим на подражании старым мастерам, почти на плагиате» [117].

Рассматривая работы немецких художников, отмечая некоторые стороны их творчества («много умения извлекать из старого — новое» [118]), русские мастера сравнивали отечественных мастеров с увиденными, и это сравнение отнюдь не всегда было в пользу последних. М. Нестеров, который тогда был очень

---

[112] *Бенуа А.* К. Сомов.— Мир искусства, 1899, № 2, № 20.

[113] *Некрасов Н. В.* Выставка Товарищества московских художников.— Искусство и художественная промышленность, 1899, № 14, с. 105.

[114] Письмо К. А. Сомова Е. Н. Званцовой от 20 июня 1898 г.— Сомов Константин Андреевич. Письма. Дневники..., с. 62.

[115] Письмо Г. Габашвили О. А. Гурамишвили от 17 января 1896 г.— В кн.: Мастера искусства об искусстве. М., 1970, т. 7, с. 532.

[116] Письмо тому же адресату от 23 января 1895 г.— Там же, с. 532.

[117] *Бенуа А.* История русской живописи в XIX веке, с. 234.

[118] Письмо М. В. Нестерова А. А. Турыгину от 18 июня 1898 г.— *Нестеров М. В.* Из писем, с. 134.

увлечен А. Бёклином, М. Клингером, Ф. Штуком, писал в Петербург: «Суриков... и Виктор Васнецов — оба они даровитее Штука»; «портрет Серова может смело выдержать соседство любого немца, испанца и итальянца» [119]. Примечательно и другое. Те задачи, которые, как предполагал Нестеров, необходимо было решить для создания нового искусства,— «искание живой души, новых форм живой красоты в природе, в мыслях, в сердце» [120],— наши соотечественники находили именно в творчестве русских художников, участвовавших, например, на выставке мюнхенского «Сецессиона» 1898 г. «О работах Серова, так же как и пейзажистов Левитана и Пурвита, можно сказать, что они выполнены с такой теплотой, как чувствует сердце, и на пути технического выполнения это чувство не смогло остыть» [121].

И все же повышенный интерес русских художников (например, кружка Бенуа) к творчеству немецких мастеров и художественной жизни Германии в конце XIX в. был очевиден. Он отразился определенным образом и на содержании журнала «Мир искусства», который был создан также не без оглядки на уже существующие периодические издания в Германии [122].

Журнал регулярно воспроизводил работы немецких художников (Гейне, Диц, Лейбль, Марэ, Тома и др.) [123], помещал литературные работы Ф. Ленбаха, М. Либермана, Р. Мутера, Е. Гейльбута, а также статьи русских художников И. Грабаря, А. Бенуа о мастерах искусства Германии. Кроме того, в журнале «Мир искусства» систематически публиковались материалы о художественной жизни Германии («Письма из Мюнхена», «Корреспонденции из Мюнхена», «Выставки в Германии»), написанные И. Грабарем, С. Дягилевым, В. Кандинским, Д. Философовым. Аналогичные материалы помещали и другие периодические издания (например, «Искусство и художественная промышленность»), однако «Мир искусства» делал это не

---

[119] Письмо М. В. Нестерова А. А. Турыгину от 18 июня 1898 г.— *Нестеров М. В.* Из писем..., с. 265.

[120] Там же, с. 266.

[121] *Лайкмаа А.* Русское искусство на выставке в Дюссельдорфе.— Цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 7, с. 588.

[122] Любопытно, что, характеризуя художественные пристрастия редактора журнала С. П. Дягилева, И. С. Остроухов писал С. В. Флерову в 1899 г.: «Он страстный поклонник таких мастеров, как Menzel... Lenbach» (кроме того, в этом перечне мастеров были названы Коро, Милле, Добиньи, Пюви де Шаванн). См.: Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников..., т. 1, с. 490. Известно также, что квартира С. П. Дягилева, где сначала помещалась редакция, была украшена работами Т. Бартельса, Ф. Ленбаха, А. Менцеля (наряду с произведениями художников других стран). Рассказывая о роли журнала и Дягилева, Б. М. Кустодиев замечал, что они помогли ему узнать «отличные рисунки А. Менцеля и других хороших немцев». См.: Б. М. Кустодиев. Письма, статьи, заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым. (Из дневников Вс. Воинова). Воспоминания о художнике. Составитель-редактор Б. А. Капралов. Л., 1967, с. 239.

[123] Подробнее об этом см.: *Стернин Г. Ю.* Журнал «Мир искусства» и зарубежная графика.— В кн.: Книга и графика, с. 232—235.

только в более значительном масштабе (наряду с освещением художественной жизни Франции), но и, может быть впервые в русской журналистике, более профессионально.

Подобное стремление информировать читателя (и зрителя тоже) об искусстве западноевропейских стран вообще и Германии в частности нашло свое продолжение и в выставках, устраиваемых редакцией.

В январе-феврале 1899 г. журнал «Мир искусства» показывает в Петербурге Первую международную выставку, в которой приняли участие почти все русские художники, экспонировавшие в 1898 г. в Мюнхене свои работы. В разделе зарубежного искусства, собравшего 45 художников (русских мастеров было 22 человека), демонстрировались произведения Г. Бартельса, А. Бёклина, Г. Германа, Л. Диля, М. Либермана, Ф. Ленбаха, а также художников других стран, среди которых были Дега, Ренуар, Уистлер.

«Впервые,— вспоминал А. Бенуа,— наша публика рядом с произведениями русских мастеров могла видеть первоклассные картины» [124]. Выставка произвела безусловное впечатление как на художников старшего поколения (Поленов писал: «Много талантливого, свободного, но много и вздору» [125]), так и на более молодых (Левитан отмечал: «Репин, Серов, я и некоторые участники этой выставки поняли, многое поняли в этом соседстве... Хочется работать, в голове тьма всяких художественных идей, вообще прекрасно» [126]).

Завершая рассказ о русско-немецких художественных связях конца XIX столетия, нельзя не упомянуть об активных контактах организаторов Московского музея изящных искусств, и прежде всего заведующего кафедрой теории и истории Московского университета И. В. Цветаева с немецкими музейными работниками.

Создавая музей, Цветаев тщательнейшим образом изучает музеи Берлина, Дрездена, Мюнхена. В Германии он обращает внимание на организацию музейного дела, на то, «что коллекции описаны со всею подробностью, каталоги тут разных родов, ученые, подробные и краткие — для публики. По каждой категории памятников искусств составляется «Иллюстрированное руководство»... Учеными «чинами публикуются огромные труды по разным отделениям музейного имущества» [127]. В немецких музеях

---

124 *Бенуа А.* Возникновение «Мира искусства». (Из прошлого русского искусства). Л., 1928, с. 24.

125 Письмо В. Д. Поленова Н. В. Поленовой от 23 января 1899.— Цит. по кн.: *Сахарова Е. В.* Василий Дмитриевич Поленов, с. 624.

126 Письмо И. И. Левитана А. Н. Турчаниновой от 24 апреля 1899 г.— И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания, с. 94.

127 *Цветаев И. В.* Дневники. 27 июня 1899 г.— В кн.: История создания музея в переписке профессора И. В. Цветаева с архитектором Р. И. Клейном и других документах (1896—1912). Авторы-составители А. А. Демская и Л. М. Смирнова. М., 1977, т. 2, с. 66.

Цветаева привлекает облик интерьеров: «Стены во многих залах здесь обтянуты тканями, цвета которых выгодно выделяют расставленные предметы... Чтобы придать залам характер уютности... расставляется соответствующая эпохе мебель. В такой обстановке предметы искусств действуют на зрителя сильнее и теплее, чем в просто «музейных» залах с их холодным сухим характером»[128].

По поводу устройства музея в Москве Цветаев консультируется с генеральным директором Берлинских музеев В. Бодэ, директором музея «Альбертинум» в Дрездене Т. Треем, директором Немецкого археологического института в Афинах В. Дерпфельдом. Советы немецких коллег, конкретная помощь некоторых немецких художников (дрезденский скульптор Л. Армбрустер выполнил для музея фрагменты фриза Парфенона, берлинский — Вальгер — модель Акрополя) — все это помогает Цветаеву реализовать свою мечту о музее «всемирной скульптуры и зодчества»[129].

Начало нового XX столетия совпало в Москве и Петрограде с открытием Общегерманской выставки[130], организованной Обществом поощрения художников при участии всех художественных обществ Германии «в Берлине, Дрездене, Дюссельдорфе, Карлсруэ и Мюнхене в лице своих лучших представителей»[131]. Выставка («число произведений на которой достигает 400 №№»[132]) знакомила москвичей и петербуржцев с образцами мюнхенского «Сецессиона» (здесь были, например, показаны работы одного из известных художников тех лет — Ф. Штука) — и в этом было ее значение. Именно об этом и писал Сергей Глаголь: «Единственно, о чем стоит побеседовать, вспоминая эту выставку, это произведения мюнхенского Secession'a, который, как известно, является теперь горячим проповедником всех тех течений в искусстве, которые называют декадентством и которые всех интересуют своей новизной»[133].

В это же время в ряде немецких городов были показаны выставки произведений изобразительного искусства наших соотечественников. Такие индивидуальные выставки работ демонстрировались, например, в 1903 г. К. Сомовым (Берлин, Гамбург, Дрезден); в 1904 г. В. Борисовым-Мусатовым (Берлин, Гамбург) и К. Сомовым (Лейпциг), в 1905 г. А. Борисовым

---

[128] Там же, с. 67.
[129] Там же.
[130] Первоначально выставка была показана в Москве (открытие 18 февраля 1900 г. в Строгановском училище технического рисования), а затем в Петербурге (11 мая в доме П. фон-Дервиз по Английской набережной).
[131] Петербургские известия.— Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность», 1900, 10 января, стлб. 170.
[132] См.: Каталог общегерманской художественной выставки, устроенной... при содействии художественных обществ Германии Императорским обществом поощрения художников в России. М., 1900.
[133] *Глаголь С.* По картинным выставкам. Нечто о закрывшейся общегерманской выставке.— Курьер, 1900, 30 марта.

(Берлин), а в 1909 г. А. Мурашко (Берлин, Дюссельдорф, Кельн). Выставки пользовались успехом [134], а показ произведений К. Сомова называли даже «гвоздем выставочного сезона в Берлине» [135]. Кроме того, в ряде городов Германии в начале столетия были организованы различные художественные выставки, на которых русские мастера выступали коллективно.

Большие группы художников России демонстрировали работы и в 1901 г. на выставке «Ein Dokument der deutscher Künstler» (Дармштадт), в которой принимали участие А. Бенуа, М. Врубель, А. Головин, Ф. Малявин, В. Серов, К. Сомов, П. Трубецкой, и в 1904 г. на выставке «Современная живопись» (Дюссельдорф), куда были приглашены В. Борисов-Мусатов, М. Врубель, И. Грабарь, Ф. Малявин, К. Сомов, К. Юон.

Однако наиболее капитальной (от икон до современной живописи) была выставка «Русское искусство», устроенная С. Дягилевым в 1906 г. в Берлине, на которой демонстрировалось 574 произведения более чем 90 художников.

Современное искусство, составлявшее свыше половины экспозиции, показывало преимущественно авторов, выставлявшихся в объединениях «Мир искусства» и Союз русских художников (из мастеров, представлявших другие объединения, здесь был только, кажется, один И. Репин). И хотя выставка не давала полной исторической картины развития русского искусства, ее роль трудно переоценить: она знакомила немецких зрителей со многими значительными мастерами России. Выставку посещали и немецкие художники. Один из них, известный гравер К. Кёппинг, писал В. Серову (которому он давал уроки живописи в 70-х годах) о его работах, показанных на этой выставке: «Они понравились мне, а также другим берлинским художникам, как большие портреты, так и маленькие вещи, особенно три восхитительные гуаши, изображающие охотничьи выезды. Хотя я с большим запозданием выражаю свою радость по поводу Вашей выставки, но делаю это от всего сердца» [136].

В то же время в начале XX столетия русские художники, участники Товарищества передвижных выставок (Н. Андреев, Н. Дубовской, А. Киселев, И. Репин), Южно-русского союза художников (Г. Головков, Р. Судковский), Московского товарищества художников (В. Борисов-Мусатов и В. Кандинский) «Весенних» (К. Богаевский, И. Гинцбург, В. Зарубин, М. Латри, А. Рылов, В. Пурвит), а также «Мира искусства» и Союза русских художников (А. Бенуа, Л. Бакст, М. Врубель, С. Жуковский, Б. Кустодиев, Ф. Малявин, В. Серов, К. Сомов, П. Тру-

---

[134] См., например: *Русакова А.* Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов, 1870—1905. Л.— М., 1966, с. 89.

[135] Хроника журнала «Мир искусства», 1904, № 1, с. 21.

[136] Письмо К. Кёппинга В. А. Серову от 13 октября 1907 г.— *Серова В. С.* Как рос мой сын. Составитель и научный редактор И. С. Зильберштейн. Л., 1968, с. 186.

бецкой) уже регулярно принимают участие в выставочной жизни Германии. Их работы демонстрируются на самых крупных ежегодных немецких выставках тех лет в Берлине («Kunstausstellung der Berliner Secession»), и Мюнхене («Internationale Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast», «Internationale Kunstausstellung des Vereines bildender Künstler Münchens «Secession», «Münchener Jahresausstellung im Kgl. Glaspalast»), на которых русские художники неоднократно удостаиваются наград [137].

Работы русских живописцев, графиков, скульпторов в Германии (особенно мастеров «Мира искусства»), по словам директора дрезденской галереи К. Вермана, «возбуждали восторг некоторых немецких прогрессивных любителей искусства» [138]. Более того, известный немецкий историк Р. Мутер, имея в виду Дармштадтскую выставку 1901 г., отмечал: мастера «Мира искусства» оказали влияние на ее постройки» [139].

Это признание чрезвычайно примечательно. Творчество русских художников в это время уже отнюдь не безучастно воспринималось их немецкими коллегами. Так, С. Дягилев замечал по поводу упоминавшейся выставки в Дармштадте, что, «без сомнения, у дармштадтского архитектора есть некоторое родство с Коровиным, Якунчиковой, а главное — с Головиным» [140]. О большом влиянии портретов В. Серова (показанных на одной из выставок мюнхенского «Сецессиона») на живопись М. Слефогта писал И. Грабарь [141]. О творческой близости К. Сомова и одного из ведущих художников «Симплициссимуса» Т. Гейне говорили уже современники, правда отмечавшие и то, что, «может быть, оба художника и влияли, возможно, друг на друга» [142]. Известен был и один из берлинских последователей К. Сомова — художник К. Вальзере [143].

По-видимому, имело место и эпизодическое влияние творчества русских художников на немецких мастеров. Так, советские исследователи О. И. Подобедова и А. А. Сидоров высказывали предположения о влиянии работы М. Добужинского «Ок-

---

[137] Так, в 1901 г. на VIII Международной выставке искусства в Мюнхене золотых медалей были удостоены Б. Кустодиев, В. Пурвит, А. Рылов (Offizieller Katalog der VIII Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München. München, 1901), а в 1903 г. на ежегодной выставке, устраиваемой в Мюнхене, большим призом Ассоциации венских художников был награжден Б. Кустодиев (Offizieller Katalog der Münchener Jahresausstellung 1903. München, 1903).

[138] История искусства всех времен и народов профессора К. Вермана, директора Дрезденской галереи. СПб., б. г., т. 3, с. 834.

[139] *Н. В.* Дармштадтская колония художеств.— Мир искусства, 1901, № 2-3, с. 129.

[140] *Н. В.* Дармштадтская колония художеств.— Мир искусства, 1901, № 2-3, с. 129.

[141] *Грабарь И.* Искусство в плену. Л., 1971, с. 36.

[142] Мир искусства, 1904, № 1, с. 21.

[143] *Грабарь И.* Мюнхенские выставки.— Мир искусства, 1900, № 19-20, с. 150.

тябрьская идиллия» на рисунок немецкого графика Т. Гейне «Из самой темной Германии» («Уличная сценка») [144].

Безусловным отражением популярности русских художников в Германии явилось усиленное внимание к ним немецких критиков и издателей. В начале столетия здесь были опубликованы материалы о творчестве И. Билибина [145], В. В. Верещагина [146], М. Врубеля и И. Грабаря [147], Ф. Малявина [148], И. Репина [149], К. Сомова [150] и ряда других русских мастеров [151].

Появляются в Германии и работы об искусстве России, написанные для немецкого читателя русскими художниками и критиками [152].

Работы русских художников в это время репродуцируются у Зееманна, в мюнхенских и берлинских каталогах, в известнейших немецких журналах тех лет [153].

О расширении знакомства немецких специалистов с русским искусством свидетельствовало и то, что если для работы Р. Мутера «История живописи в XIX веке» главу о русской живописи писал А. Бенуа, то уже в книге К. Вермана «История всех времен и народов» главы о русском искусстве (содержание которых не всегда было точным, страдало большими пропусками и т. д.) уже были написаны немецким историком, рассматривающим искусство России как составную часть мирового искусства.

В начале XX столетия художественные связи обеих стран по-прежнему достаточно активны и разнообразны.

В 1905 г. в Петербурге по инициативе А. М. Горького и приезжавшего незадолго перед тем из Мюнхена художника З. И. Гржебина затевалось издание русского художественного

---

[144] *Подобедова О. И.* Евгений Евгеньевич Лансере. 1875—1946. М., 1961, с. 88; *Сидоров А. А.* Русская графика начала XX века. Очерки истории и теории. М., 1969, с. 121.

[145] *Kanoldt J.* Skaski. Russische illustrierte Kinder- und Volksmärchen.— Kind und Kunst, 1904—1905, Bd. 1.

[146] *Zabel E.* Wereschtschagin (Künstler-Monographien). Leipzig, 1900.

[147] Wrubel und Grabar.— Allgemeine Zeitung, 1907, Januar.

[148] *Heilbut E.* Die Ausstellung der Berliner Secession.— Kunst und Künstler, 1902/1903, N 8.

[149] *Haus H.* Elias Repin. Vor Katastrophe. Ein Blick ins Zarenreich. Skizzen und Interviews aus den russischen Hauptstädten. Frankfurt-am-Main, 1904.

[150] *Heilbut E.* Constanton Somoff.— Kunst und Künstler, 1903, N 11; *Rosenhagen H.* Konstantin Somoff.— Die Kunst für alle, 1905, Februar; *Bie O.* Constantin Somoff. Berlin, 1907.

[151] Например: *Peacock N.* Das russische Dorf auf der Pariser Weltausstellung.— Dekorative Kunst, 1900, N 12; *Pascent E. N.* Von russischer Kunst gelegentlich der Parieser Ausstellung.— Die Kunst, 1901, Januar.

[152] Например: *Grabar J.* Jahrhunderte russischer Kunst.— Zeitschrift für bildende Kunst, 1906, N 3; *Benois A.* Die moderne Kunst.— In: Russen über Rußland. Ein Sammelwerk von J. Melnek. Frankfurt-am-Main, 1906; *Ettinger P.* Moderne russische Malerei.— Die Kunst für alle, 1907, N 12.

[153] Так, мюнхенский журнал «Искусство» («Die Kunst», 1900, июль, сентябрь) поместил репродукции работ А. Головина, К. Коровина, Е. Поленовой, М. Якунчиковой.

сатирического журнала (получившего впоследствии название «Жупел») по аналогии с немецким журналом «Симплициссимус», чей авторитет в России по-прежнему был безусловен. Подтверждение тому можно найти, например, в письме Л. Толстого издателю «Симплициссимуса»: «Среди многих достоинств Вашего Simpli самое блестящее, что он не лжет. Поэтому для историка, описывающего конец 19 века в 22 или 23 веке, Simpli будет самый важный и драгоценный источник, по которому он, историк, будет в состоянии не только знакомиться с положением современного общества, но и проверять достоверность всех остальных источников. Не могу также не оценить искренно мастерство рисунков, хотя в некоторых иллюстрациях и карикатурах я желал бы меньше модной теперь неточной небрежности и преувеличения. Вообще, я думаю, что живопись имеет в вашем журнале гораздо большее свойственного ей значения, чем на многих выставках» [154].

«Жупел» не только своим обликом был в определенной степени близок мюнхенскому изданию. В первом номере участники нового русского журнала напечатали обращение к художникам «Симплициссимуса», которое поместили внутри рисунка работы Т. Гейне. В этом обращении было сказано: «Сотрудники «Жупела» через головы русской полиции шлют привет своим талантливым товарищам из «Симплициссимуса», доныне не администрированного русской цензурой» [155]. (Заметим, что несколькими годами позже, когда «Симплициссимус» и его художники во время первой Балканской войны обнаружили шовинистические тенденции, русские деятели культуры выступили с его осуждением [156].

Возвращаясь к событиям первой русской революции, необходимо указать, что после закрытия цензурой журнала «Жупел» его участники организовали новый — «Адская почта» и сообщили читателю: в деятельности нового издания «примут участие художники из журнала «Симплициссимус»: Т. Гейне, Б. Пауль, Р. Вильке, О. Гульбрансон» [157]. Популярность этих художников в России такова, что в 1906—1907 гг. петербургское издательство «Шиповник» выпустило отдельным изданием две серии открыток с воспроизведением работ художников «Симплициссиму-

---

[154] Письмо Л. Н. Толстого А. Лангену от 21 марта 1901 г.— *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. в 90 томах, т. 73. Письма. М., 1954, с. 54. Другому адресату писатель сообщал, что он получил «огромное удовольствие» от «этого превосходного журнала» (там же, с. 45, 46).

[155] «Жупел», 1905, № 1, с. 10. Подробнее об этом см. в кн.: *Пободедова О. И.* Евгений Евгеньевич Лансере, с. 87.

[156] См.: *Билибин И.* Немецкие рисовальные патриоты из журнала «Simplicissimus». (Письмо в редакцию).— Речь, 1912, 24 ноября; *Философов Д.* «Симплициссимус».— Речь, 1912, 25 ноября; а также: Сатирикон, 1912, № 48, с. 6.

[157] Адская почта, 1906, № 1, с. 3; см. также: *Подобедова О. И.* Евгений Евгеньевич Лансере..., с. 94.

са [158], чье творчество в рассматриваемое время (1904—1906 гг.) было отнюдь не безразлично к русским событиям [159].

Небезынтересно вспомнить и то, что в 1908 г. в Петербурге начал свою жизнь еще один русский сатирический журнал «Сатирикон», который среди других материалов перепечатывал карикатуры из немецких журналов, и в частности из «Югенд» и «Симплициссимус». «Современники,— отмечала исследовательница этого журнала Л. Евстигнеева,— воспринимали «Сатирикон» как русский «Симплициссимус» [160].

Немалой популярностью в начале XX столетия в России пользовались монографии о мастерах искусства, издаваемые немецким художником и историком Г. Кнакфуссом [161]. В 1906 г. И. Грабарь вместе с И. Кнебелем затевают издание подобных книг о художниках России: «Сижу над оборудованием монографий вроде, скажем, Кнакфусса или, вернее, Мутеровской серии «Die Kunst» [162]. Затеял огромное предприятие вроде Кнакфусса,— писал Грабарь,— отдельные монографии штук сорок томиков, которые дадут всю историю русского искусства» [163].

Отметим также, что среди материалов, посвященных немецкому искусству, было издание известной книги М. Клингера «Живопись и рисунок» (СПб., 1908), не прошедшей незамеченной для русских художников [164]. Немалый резонанс имела вышедшая в том же году работа Г. Корнелиуса «Элементарные законы изобразительного искусства», оказавшая значительное воздействие на многих воспитывавшихся в Мюнхене художников, в том числе и русских [165].

В начале XX столетия художники России по-прежнему пи-

---

[158] *Дульский П.* Графика сатирических журналов. 1905—1906. Казань, 1922, с. 9—12, 54 и др.

[159] Так, например, О. Гульбрансон поместил в журнале «Симплициссимус» шарж на М. Горького (1904—1905, № 48), на М. Горького и Л. Толстого (перепечатанный петербургским журналом «Гвоздь», 1906, № 2) и политическую карикатуру «Несчастный царь» (1905—1906, № 38), а Т. Гейне — «Царь у Горького» (1904—1905, № 48). См. об этом: Горький и художники. Воспоминания. Переписка. Статьи. Составитель и автор вступительной статьи И. А. Бродский. М., 1964, с. 348.

[160] *Евстигнеева Л.* Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконцы. М., 1968, с. 25.

[161] Известен рассказ А. В. Луначарского о том, что, например, у революционера и журналиста Д. И. Лященко «была целая коллекция кнакфуссовских изданий, посвященных крупнейшим художникам мира», с которыми однажды знакомился В. И. Ленин.— *Луначарский А. В.* Собр. соч. М., 1967, т. 7, с. 401.

[162] *Грабарь И.* Письма 1891—1917 гг. М., 1975, с. 181.

[163] Там же, с. 185 и др.

[164] Теоретические воззрения этой книги активно пропагандировал, например, Н. Радлов. См. его статью «Современная русская графика и рисунок» (Аполлон, 1913, № 6-7).

[165] *Cornelius H.* Elementargesetze der bildenden Kunst. München, 1908. См. об этом: История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века — начало XX века. Книга первая. М., 1969, с. 94.

тают интерес к Мюнхену, и представители уже нового поколения регулярно отправляются учиться в баварскую столицу [166].

«В Мюнхен — родину рисунка и мастерскую рисовальщиков,— объяснял А. Кравченко,— я попал в силу потребности усовершенствовать свой рисунок, пополнить знания в этой области... Кроме того, меня влекла давнишняя мечта — увидеть старых мастеров Пинакотеки и немецких мастеров рисунка... Традиции немецкой школы рисунка (старой) чувствовались во всех мастерских. Художники инстинктивно тянулись в Мюнхен в поисках знания рисунка» [167].

Однако для художественных связей обеих стран в начале XX в. характерен и обратный процесс: старшее поколение русских мастеров искусства, прибывшее в Мюнхен в 90-е годы, начинает покидать этот город.

Уже в канун XX в. многие, познакомившись с искусством Германии, осознавали, что если рисунку можно учиться в Мюнхене, то для знакомства с новейшими достижениями живописи необходимо ехать в Париж. «Для живописи,— отмечал Л. Пастернак,— центром теперь был Париж — туда, значит, и надо ехать, там и надо работать: немецкая же живопись не удовлетворяла меня вовсе» [168].

О той же неудовлетворенности живописью недавних корифеев Мюнхена (Бёклина, Ленбаха, Штука) говорил К. Петров-Водкин, приехавший в Германию в 1901 г. Познакомившись с искусством этого города, он заметил: «Мюнхен перевалил зенит своего расцвета» [169]. Объясняя причину падения популярности Мюнхена в глазах многих художников, В. Кандинский писал в Россию: «В нем стал мало-помалу, из года в год, сильнее застаиваться чисто местный сецессионный воздух, воздух «новой академии»» [170].

И даже столь преданный Мюнхену И. Грабарь, посетив Париж, вынужден был признать: «Прежде всего Париж повалил в моих глазах Франца Штука и даже Ленбаха, двух художников, возведенных в Мюнхене до степени гениев. С ними полетел и весь сецессион с его стариками и молодежью» [171].

В 1901 г. в Париже побывал М. Добужинский. Сравнивая творчество художников Мюнхена и Парижа, он, как и Грабарь, отдавал предпочтение французским мастерам. «После Мюнхе-

---

[166] В начале XX столетия В. Бехтеев, К. Истомин, А. Коджоян, А. Кравченко, С. Меркуров, А. Мурашко, П. Павлинов, К. Петров-Водкин, В. Фаворский, А. Фонвизин и другие учились в школах А. Ашбе, Ш. Холлоши, в Мюнхенской Академии художеств, в студии Г. Книрре и т. п.

[167] Цит. по кн.: *Разумовская С.* Алексей Ильич Кравченко. М., 1962, с. 9—10.

[168] *Пастернак Л. О.* Записи разных лет. М., 1975, с. 30.

[169] *Петров-Водкин К.* Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия, с. 398.

[170] *Кандинский В.* Корреспонденции из Мюнхена.— Мир искусства, 1902, № 5-6, с. 96.

[171] *Грабарь И.* Моя жизнь. Автомонография, с. 130.

на..,— рассказывал Добужинский,— импрессионисты — новое для меня откровение... Теперь, после Парижа, все мюнхенское (и вообще немецкое) современное искусство мне казалось тяжелым, надуманным, и лишь то, что давал Холлоши, было живым и свежим,— только теперь я это мог вполне осознать... В 1901 г. туда из Мюнхена началась тяга, в Париж уезжал бар. Задделер, собирался Садковский, Гржебин и др.»

Все говорило о том, что мюнхенские авторитеты (да и берлинские тоже) еще десятилетием ранее волновавшие умы многих русских художников, теперь уже, за редкими исключениями [172], стали вызывать в основном отрицательное отношение.

«Взять, например, Либермана,— писал весной 1906 г. Л. Пастернак.— Бог ихнего Secessiona и более прогрессивного лагеря, а как посмотрел я, как он пишет и рисует... на душе легче стало: «и мы, мол, не лыком шиты»... Разочаровался я и в том немногом, что еще меня привлекало в нем...» [173]

В 1905 г. А. Остроумова-Лебедева, посмотрев работы Бёклина, записывала: «Я считала его художником огромного дарования, с большой фантазией, с большим темпераментом. Но в его вещах я чувствовала иногда тяжесть, отсутствие вкуса. «Мюнхеновщина», как я в то время говорила, окрещивая этим термином все, что мне не нравилось у немецких художников» [174]. Еще категоричнее высказывался (все в том же 1906 г.) Б. Терновец — представитель более младшего поколения: «Штук, Бёклин — как это архаично» [175], а литератор Андрей Белый писал из Мюнхена Валерию Брюсову: «Клингер бесконечно интереснее, а главное — интеллигентнее, умнее Штука и Бёклина» [176].

Позже, в 1910 г., А. Луначарский, посетивший художественную выставку в Риме, подверг уничтожающей критике Ф. Штука. Он писал: «Ад» Штука — верх манерной банальности» [177].

---

[172] «На меня произвели огромное впечатление такие мастера, как Менцель, Ленбах, Клингер (его рисунки)»,— писал И. Бродский, попавший в Германию в 1909 г. (см.: *Бродский И. И.* Мой творческий путь. Л., 1965, с. 59). «Большое впечатление оставил Менцель. Все у него жизненно, правдиво, необыкновенно талантливо»,— рассказывал П. Бучкин после кратковременного пребывания в Берлине в 1912 г. (*Бучкин П. Г.* О том, что в памяти. Записки художника. Л., 1962, с. 76).

[173] Письмо Л. О. Пастернака П. Д. Эттингеру весной 1906 г.— Цит. по кн.: Пастернак Леонид Осипович. 1862—1945. Каталог выставки. Составители Ю. М. Забродина, М. А. Немировская. М., 1979 (без пагинации).

[174] *Остроумова-Лебедева А.* Автобиографические записки. М., 1974, с. 375.

[175] *Терновец Б. Н.* Письма. Дневники. Статьи. Составление, вступительная статья... комментарии Л. С. Алешиной и Н. В. Яворской. М., 1977, с. 9.

[176] Письмо А. Белого В. Д. Брюсову от 2 января 1906 г.— Цит. по кн.: Литературное наследство, т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976, с. 392. М. Клингер занимал воображение поэта, который в книге «Между двух революций» писал о своем пребывании в Мюнхене: «Часто часами сижу... над альбомами Сегантини и Клингера — для понимания отличий гравюры-модерн от следов на дереве резца Дюрера».

[177] А. В. Луначарский об изобразительном искусстве. М., 1967, т. I, с. 116.

Побывавший тремя годами позже в Берлине Б. Кустодиев был столь же резок [178].

Таким образом, нетрудно заметить, что «киты, на которых держался Мюнхен» (выражение К. Петрова-Водкина) в 90-е годы XIX столетия, уже в начале XX в. не производили впечатления на русских художников самых разных поколений. В этом смысле чрезвычайно показательным являлась реакция современников на выставку немецких художников, открывшуюся в 1909 г. в Петербурге. Называлась она «Мюнхен» и демонстрировала 167 произведений 82 художников, среди которых были сецессионисты Мюнхена и Берлина: Г. Бартельс, В. и Ю. Диц, В. Лейбль, Ф. Ленбах, М. Либерман, Г. Макс, Ф. Штук [179].

Отношение к выставке петербургских художников и критиков было весьма сдержанное, и не столько потому, что многие показанные работы представляли собой «второй и третий сорт в творениях названных художников» [180], сколько потому, что «принципы знаменитого сецессиона уже стали почти академическими, чуть ли не разменной монетой» [181].

Характерно и то, что о живописи, экспонированной на выставке, было помещено мало материалов. Критики писали о том, что «новые слова по-прежнему идут из Парижа» [182], и отмечали в качестве главного недостатка экспозиции отсутствие произведений известных мастеров «Симплициссимуса» и «Югенда».

В то время как в Петербурге функционировала выставка «Мюнхен», в баварскую столицу были отправлены произведения русских художников на X Международную выставку [183]. Там были представлены мастера старшего поколения (М. Антокольский, Е. Волков, В. Маковский, И. Репин) и более молодого (А. Архипов, С. Виноградов, М. Добужинский, Б. Кустодиев, А. Остроумова-Лебедева, Н. Рерих, А. Рылов и др.), и среди них М. Нестеров и С. Малютин, чьи работы недавно — в 1898 г.— впервые были показаны С. Дягилевым мюнхенскому зрителю. И на этот раз русские художники пользовались немалым успехом. Жюри под председательством А. Келлера присудило пятнадцати русским художникам золотые медали. Двое из них — М. Нестеров («Св. Русь») и С. Колесников («Весна») — были награждены медалями первого класса [184].

---

[178] См. письмо Б. М. Кустодиева Ф. Ф. Нотгафту от 6 июля 1913 г.— В кн.: Борис Михайлович Кустодиев. М., 1967, с. 131.

[179] Каталог выставки картин немецких художников «München». СПб., 1909. Выставка экспонировалась с 1 апреля по 3 мая 1909 г.

[180] *Бенуа А.* Еще о выставке «Мюнхен».— Речь, 1909, 16 апреля.

[181] *Ростиславов А.* Выставка «Мюнхен».— Речь, 1909, 12 апреля.

[182] Там же.

[183] См.: Offizieller Katalog der X Internationalen Kunstausstellung zu München (München, 1909), а также: Отчет об устроении Императорской Академией художеств русского отдела на международной выставке 1909 г. в Мюнхене (Журнал Академии художеств за 1909 г. СПб., 1909, с. 100—108).

[184] Медали второго класса получили: А. Архипов («В деревне»), В. Бялыницкий-Бируля («Конец зимы»), Г. Бобровский («Портрет мадам Р.»), А. Му-

Авторитет русских художников в Германии в рассматриваемое время несомненен. Достаточно, например, указать на то, что в 1909 г. в числе членов-корреспондентов мюнхенского «Сецессиона» значились В. Серов, П. Трубецкой (еще раньше и И. Левитан), что среди членов-корреспондентов берлинского «Сецессиона» были Ф. Малявин, В. Серов, К. Сомов, П. Трубецкой, а постоянным членом этого общества являлся В. Кандинский. Заметим также, что в берлинском «Сецессионе» членами-корреспондентами были также Т. Гейне, М. Клингер, А. Матисс, К. Моне, Т. Стейнлен и многие другие известные европейские художники.

Таким образом, начав с учебы в Германии, русские художники в течение десятилетия сделались не только равноправными участниками международных выставок в этой стране, но и стали в некоторой степени влиять как на творчество отдельных немецких художников, так и на развитие художественной жизни Германии вообще и Мюнхена в частности.

Подтверждением последнего может служить создание в 1909 г. в Мюнхене Нового объединения художников (Neue Künstlervereinegung) во главе с В. Кандинским и А. Явленским, куда вместе с немецкими мастерами входили и русские художники В. Бехтеев, Д. Бурлюк, М. Веревкина, В. Издебский. Двумя годами позже В. Кандинский вместе с немецким художником Ф. Марком («решающий художественный импульс» он получил в 1910 г. от картин Кандинского и других русских художников на выставке Нового мюнхенского объединения художников [185]) организует другое объединение — «Голубой всадник» — и издает одноименный сборник в 1912 г. в Мюнхене [186].

В последующие годы русские художники разных поколений и творческой направленности по-прежнему активно участвовали в выставках в Германии. Так, в 1913 г. на XI Международной выставке в Мюнхене были представлены произведения И. Бродского, В. Бакшеева, В. Бялыницкого-Бируля, С. Жуковского, И. Репина, Ю. Репина, Л. Туржанского и др.[187], а в первом немецком салоне, устроенном журналом «Штурм» в Берлине в том же году, показывали свои работы Д. Бурлюк, Н. Гончарова, В. Кандинский, Н. Кульбин, Г. Якулов.

рашко («Карусель»), С. Виноградов («Летом»), а также Г. Головков, Г. Горелов, С. Жуковский, К. Крыжицкий, В. Маковский, Н. Петров, Н. Фешин, Н. Химона.

[185] Гравюра немецких художников (1905—1925) из графического собрания Государственной картинной галереи г. Штутгарта. (Каталог выставки). М., 1971, с. 26.

[186] Подробнее об этом см.: *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 18, 30, 312 и др.

[187] Золотые медали получили Г. Бобровский («Портрет А. Прохоровой»), И. Бродский («Зима в провинции»), К. Горбатов, С. Жуковский и др. См.: Illustrierter Katalog der XI Internationalen Kunstausstellung zu München, 1913.

Как и раньше, немецкая печать заинтересованно относилась к творчеству многих русских художников [188]. В Германии русские художники публиковали свои теоретические труды [189], манифесты [190] и т. д. Эти активно развивавшиеся связи (особенно в 10-е годы) были прерваны империалистической войной. Последним и, по-видимому, самым крупным событием перед этой войной [191] в истории русско-германских художественных связей стала Международная выставка печатного дела и графики в Лейпциге с отдельным Русским павильоном и специальным изданием [192], подготовленным к этому случаю.

История художественных связей России и Германии на рубеже XIX—XX вв., прослеженная нами в самых общих чертах, показывает, что поколение русских художников, сформировавшихся в 90-е годы XIX столетия, сумело осуществить ту задачу, о решении которой его представители мечтали, говоря «об необходимости победоносного шествия русских на Запад» [193], о желании «возвеличить на Западе» [194] русское искусство, о стремлении участвовать в процессе развития зарубежного искусства.

Знакомство в ту пору с культурой Германии (так же как и других стран) для русских художников не прошло бесследно.

Здесь можно говорить не только о проникновении модерна в Россию, в значительной степени экспортировавшегося и из Германии тоже, или о возникновении определенной романтической струи в кружке «мирискусников» старшего поколения, также имевшей связь с романтическими тенденциями искусства Германии конца XIX столетия. Появление в Петербурге школы рисовальщиков, воспитанных в Академии художеств (А. Савинов, В. Шухаев, А. Яковлев и др.), непосредственно связано с теми профессиональными качествами Д. Кардовского, на развитие которых не могла не повлиять мюнхенская школа А. Ашбе.

---

188 Среди работ, посвященных русским художникам, укажем некоторые:
о Л. Баксте: *Ritter W.* Balletskizzen von Leon Bakst.— Deutsche Kunst und Dekorationen, 1915, N 4; *Berschau P.* Leon Bakst.— Kunst und Künstler, 1913, N 6;
о В. А. Серове: Valentin Alexandrowitsch Serow.— Die Kunst, 1914, N 19;
о К. А. Сомове: *Berschau P.* Somov und seine Erotik.— Kunst und Künstler, 1914, N 6;
о П. П. Трубецком: *Friedenthal J.* Paul Trubetzkoy.— Über Land und Meer, 1911, N 24.

189 *Kandinsky W.* Über das Geistige in der Kunst. München, 1912.

190 Д. Бурлюк публикует в «Der blaue Reiter» статью-манифест «Die Wilden Rußlands». См. об этом: *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского, с. 312.

191 Русский павильон в Лейпциге был открыт 14 мая 1914 г., а 1 августа 1914 г., как известно, Германия объявила России войну.

192 *Radlov N.* Der moderne Buchschmuk in Rußland. Gesammelt und zusammengestellt von S. Makovsky. St.-Peterburg, 1914.

193 Письмо С. П. Дягилева А. Н. Бенуа от 24 мая 1897 г.— Ср.: ГРМ, ф. 137, ед. хр. 939.

194 Письмо Д. В. Философова М. В. Нестерову от 20 мая 1898 г.— ЦГАЛИ, ф. 216, оп. 1, ед. хр. 40.

Авторитет Л. Пастернака-рисовальщика (по его словам, в Училище живописи, ваяния и зодчества им был введен метод рисования углем с натуры, заимствованный из Мюнхена) также был основан в большой мере на профессиональном мастерстве, которое он приобрел в Мюнхене.

Мы можем, по-видимому, говорить и о том, что появление в конце XIX в. в творчестве ряда русских живописцев тяготения к пастозной, красочной, «жирной» живописи («все писали,— рассказывал М. Добужинский,— ярко, густо, накладывая краски, причем Ашбе требовал «nur mit grossen Pinseln arbeiten» и чтобы тонкие штрихи делались краем широкой кисти»), их стремление к «чувству формы» (одно из требований Холлоши) — все это происходило не без влияния современного им немецкого опыта, трансформированного многими художниками, например представителями московской живописной школы, на свой отечественный лад.

Подытоживая сказанное, можно, по-видимому, утверждать, что начиная с 90-х годов в становлении многих художников, участников новых объединений — «Мир искусства», «36 художников», Союз русских художников, Новое общество художников — знакомство с культурой и искусством Германии сыграло определенную роль.

Учеба, знакомство с музеями и выставками, участие в художественной жизни Германии сказывались на формировании русских художников.

Усвоенная зарубежная художественная культура бесспорно видоизменялась на русской почве и приобретала иные — национальные — черты.

Таким образом, в той сложной системе развития русского искусства на рубеже XIX—XX столетий изучение зарубежного опыта не прошло бесследно для наших соотечественников. Более того, взаимное творческое общение обогащало как русских, так и немецких мастеров, расширяло их кругозор, видоизменяло в какой-то мере их искусство,— и в том видится прогрессивное значение связей обеих стран того времени.

Приложение

ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ В РУССКОЙ ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ ПРЕССЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX В.

Краткая библиография

Настоящая библиография представляет собой краткий перечень работ русских художников и критиков, писавших о немецком искусстве и его мастерах. Кроме того, здесь же названы некоторые работы немецких историков искусства, переведенные в предреволюционные годы на русский язык.

Хронологические рамки этого перечня соответствуют времени, о котором рассказано в статье.

Предлагаемый материал не является исчерпывающим: его задача — показать интерес русских художников и критиков к немецкому искусству на рубеже двух столетий в самых общих чертах и стать, по возможности, определенным дополнением к статье.

1. Работы общего характера

В. С. [*Стасов В. В.*] Немецкие критики о русском художестве на Венской выставке.— СПб. ведомости, 1873, 25 августа, № 233.

Письмо Мюнхенского товарищества художников [по поводу картин В. В. Верещагина].— СПб. ведомости, 1874, 25 ноября, № 325.

Стасов В. Столицы Европы. [Мюнхен, Берлин...] — Вестник Европы, 1876, кн. 2, с. 505—544; кн. 3, с. 254—278.

N. [*Стасов В. В.*] Новая картина Семирадского. (Письмо из Мюнхена).— Новое время, 1876, 25 декабря, № 298.

В. С. [*Стасов В. В.*] Письма из чужих краев [1-е письмо — о Берлине и его архитектуре, 2-е — о берлинском Национальном музее].— Новое время, 1878, 25 июля, № 864 и 5 августа, № 873.

Стасов В. Выставка Верещагина в Берлине.— Голос, 1882, 21 апреля, № 104; 28 апреля, № 111.

Репин И. Письма об искусстве. Письмо седьмое. Мюнхен, 5 ноября 1893.— Неделя, 1894, № 1.

Д. С. Искусство Германии за 1897—1898 гг.— Искусство и художественная промышленность, 1898, февраль, № 4-5.

Аукционная продажа картинной галереи М. Шубарта в Мюнхене.— Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность», 1899, 10 октября, № 1, стлб. 51—52.

Грабарь И. Письмо из Мюнхена. [Основание «Сецессиона» в Берлине].— Мир искусства, 1899, № 7-8, с. 75—79.

[Берлинский национальный музей. Берлинская академия художеств].— Мир искусства, 1900, № 1-2, с. 110—112.

Ф. [*Философов Д. В.*] Письма из Берлина.— Мир искусства, 1900, № 15-16, с. 65-66, № 17-18, с. 110—112.

Стасов В. Очерки об искусстве в Европе в XIX веке.— XIX век. Иллюстрированный обзор. СПб., 1901.

Грабарь И. Мюнхен в 18 веке.— Мир искусства, 1901, № 8, с. 156.

Кандинский В. Корреспонденция из Мюнхена.— Мир искусства, 1902, № 5-6, с. 96—98.

Грабарь И. По Европе.— Мир искусства, 1902, № 4, с. 74—78; № 8, с. 142—145.

[О выставке картин В. Э. Борисова-Мусатова в галерее П. Кассирера в Берлине.] — Весы, 1904, № 7, Хроника.

Грабарь И. По европейским выставкам.— Мир искусства, 1904, № 7, с. 133; № 8-9, с. 154—161.

Немцы о русских художниках.— Мир искусства, 1904, № 12, с. 245—247.

Бенуа А. Путевые впечатления художника. Берлин.— Русь, 1905, 14 марта.

Гинцбург И. В немецких Афинах.— Сын отечества, 1905, 10 августа.

Преподавание рисования в народных школах Мюнхена.— Известия общества преподавателей графических искусств, 1909, № 10, с. 357—364.

Кандинский В. Письмо из Мюнхена.— Аполлон, 1910, № 4, с. 28.

Бенуа А. По Германии.— Речь, 1910, 1 апреля.

Бенуа А. Национальный музей в Мюнхене.— Речь, 1910, 8 октября.

И. Е. [*Евсеев И. Е.*] Международный конгресс по вопросам обучения рисованию в Дрездене.— Известия общества преподавателей графических искусств, 1911, № 10, с. 447—448.

Ettinger P. [*Эттингер П. Д.*] Неизданные материалы для русской иконографии в королевском кабинете гравюр в Дрездене.— Русский библиофил, 1912, № 3, с. 3—10; № 4, с. 34—37.

П. Э. Мюнхен. Ноябрь. В. А. Серов — учитель.— Русские ведомости, 1912, 2 декабря.

Маковский А. В. Доклад преподавателя-руководителя педагогических курсов при имп. Академии художеств [на четвертом международном конгрессе в Дрездене по вопросам обучения рисованию и прикладному искусству]. СПб., 1912.

Н. Немецкое искусство накануне войны.— Известия общества преподавателей графических искусств, 1914, № 6-7.

2. Отзывы о выставках

В Берлине. 1886

Юбилейная выставка в Берлине.— Художественный журнал, 1886, т. IX, август, с. 87—98; сентябрь, с. 137—146; октябрь, с. 187—194; ноябрь, с. 225—246; декабрь, с. 295—306.

Н. Д. Русский отдел на Берлинской выставке.— Художественый журнал, 1886, т. VIII, апрель, с. 242—296.

В Берлине. 1891

В. Ч. [*Чуйко В. В.*] Международная берлинская выставка.— Всемирная иллюстрация, 1891, № 1175, с. 74.

Наши художники на международной Берлинской выставке.— Петербургский листок, 1891, 28 сентября, № 265.

[Русский художественный отдел на Берлинской выставке.] — Художник, 1891, т. 1, с. 621, 686, 822; т. 2, с. 192, 327.

Стасов В. Из поездки по Европе [Берлинская международная художественная выставка].— Северный вестник, 1891, № 11, отд. 1, с. 279—298; № 12, отд. 1, с. 253—286.

Международная выставка в Берлине.— Всемирная иллюстрация, 1891, т. 45, № 1165, с. 360; т. 46, № 1175, с. 79, 94, 107, 123.

В Мюнхене. 1892

Г-н В. Международная выставка в Мюнхене.— Художник, 1892, 1 июля, № 13.

Стасов В. Торжество М. М. Антокольского в Мюнхене.— Новости и биржевая газета, 1892, 21, 22 августа, № 230, 231.

В Мюнхене. 1896

С. Д. [*Дягилев С. П.*] Европейская выставка и русские художники.— Новости и биржевая газета, 1896, 26 августа, № 235.

В Берлине. 1896

Грабарь И. Берлинская юбилейная художественная выставка.— Нива, 1896, № 33, с. 829—832.

В Петербурге. 1897

С. Д. [*Дягилев С. П.*] Выставка английских и немецких акварелистов.— Новости и биржевая газета, 1897, 2 марта, № 60.

Стасов В. Выставки. [Выставка английских и немецких акварелистов].— Новости, 1897, 18 марта, № 76; 23 марта, № 81; 4 апреля, № 93.

В Берлине. 1898

Стасов В. С Берлинской выставки.— Новости и биржевая газета, 1898, 1 августа, № 212.

W. Очередная художественная выставка в Берлине.— Московские ведомости, 1898, сентябрь, № 244—249.

В Дюссельдорфе, Мюнхене. 1898

Лайкмаа А. Русское искусство на выставке в Дюссельдорфе.— Олевик, 1898, 21 июня.— В кн.: Мастера искусства об искусстве. М., 1970, т. 7, с. 578—588.

Немецкая печать о русских художниках.— Новое время (илл. приложение), 1898, 15 августа, № 8069.

Стасов В. Правда и неправда о русской выставке в Мюнхене.— Искусство и художественная промышленность, 1898, № 1-2, октябрь-ноябрь, с. 135—136.

В Берлине, 1899

Н-къ А. Выставки Сецессионов в Берлине и Вене.— Мир искусства, 1899, № 15, с. 14—16.

В Мюнхене. 1899

Грабарь И. Международные выставки. Мюнхен, Glaspalast.— Мир искусства, 1899, т. 2, № 20, с. 51—57.

Грабарь И. Письма из Мюнхена. 1 Зимний сезон в Сецессионе. 2. Ропс.— Мир искусства, 1899, № 3-4, с. 22—24; № 5, с. 30—34.

Кандинский В. Secession.— Новости дня (илл. газета), 1899, 19 ноября.

Е. Л. [Художественно-промышленная выставка в Glaspalast, Мюнхен.] — Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность», 1899, 30 декабря, № 7, стлб. 168.

В Петербурге. 1899

Кравченко Н. Международная выставка в школе Штиглица.— Новое время, 1899, 4 февраля, № 8240.

Стасов В. Подворье прокаженных.— Новости, 1899, 8 февраля, № 39.

Перцов П. Международная выставка картин.— Торгово-промышленная газета (литературное приложение), 1899, 4 апреля, № 2.

В Мюнхене. 1900

Грабарь И. Письма из Мюнхена.— Мир искусства, 1900, № 5, с. 275—281.

Грабарь И. Мюнхенские выставки.— Мир искусства, 1900, № 15-16, с. 61—64; № 17-18, с. 100—104; № 19-20, с. 152—156; № 21-22, с. 196—200.

Гартман А. Г. Письма из Мюнхена. Весенние выставки.— Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность», 1900, 10—20 июля, № 19-20, стлб. 441—454.

Гартман А. Г. Письма из Мюнхена (о местных выставках).— Искусство и художественная промышленность, 1900, № 20, с. 432—438.

В Москве и Петербурге. 1900

Каталог Общегерманской художественной выставки, устроенной при содействии художественных обществ в Германии императорским обществом поощрения художеств в России. М., 1900.

Щуров С. П. Общегерманская художественная выставка в Москве.— Искусство и художественная промышленность, 1900, № 18, с. 300—307.

На германской выставке.— Новости дня, 1900, 18 февраля, № 6012.

***[*Флеров С. В.*]. Общегерманская выставка.— Московские ведомости, 1900, 6 марта, № 65.

Глаголь С. [*Голоушев С. С.*]. По картинным выставкам. Нечто о закрывшейся общегерманской выставке.— Курьер, 1900, 30 марта.

Сторонний [*Косоротов А. И.*]. Общегерманская выставка в СПб.— Россия, 1900, № 327.

Ге П. Художественные выставки. 1899—1900.— Жизнь, 1900, т. 5, с. 261.

В Берлине. 1900

Ф. [*Философов Д. В.*] Берлинские выставки.— Мир искусства. 1900, № 15-16, с. 65—66; № 17-18, с. 110—112.

В Дармштадте. 1901

Н. В. Дармштадтская колония художеств.— Мир искусства, 1901, № 2-3, с. 129—130.

М-в П. Дармштадтская выставка 1901 года.— Зодчий, 1903, № 33—34.

Дмитриев А. Современное декоративное искусство.— Зодчий, 1903, № 39-40.

В Мюнхене. 1901

Грабарь И. Мюнхенские выставки.— Мир искусства, 1901, № 8, с. 62, 61—66.

Дягилев С. Выставки в Германии.— Мир искусства, 1901, № 8, с. 142—152.

В Берлине, 1901

Берлинский Сецессион.— Мир искусства. 1901, № 8, с. 57—63.

В Дрездене. 1901

Дрезденская выставка.— Мир искусства, 1901, № 8, с. 64—68.

В Берлине. 1902

[Выставки «Blanc et noir» Берлин.]— Мир искусства, 1902, № 2, с. 43—44.

В Берлине. 1903

Сибиряк. 6-я выставка Сецессиона в Берлине.— Новое время, 1903, № 9639.

В Мюнхене. 1904

Мюнхенский Сецессион.— Мир искусства, 1904, № 12, с. 293—297.

В Мюнхене. 1905

[Мюнхенская международная выставка в 1905 г.] — Искусство, 1905, № 4, с. 63.

В Берлине. 1906

Шик М. Берлинские выставки 1906 года.— Весы, 1907, № 1, с. 97—106; № 2, с. 102—109.

В Мюнхене. 1908

Чупятова Е. Н. Мысли, навеянные осмотром Мюнхенской выставки 1908 г.— Известия общества преподавателей графических искусств, 1909, № 10, с. 310—322.

В Петербурге. 1909

Ростиславов А. Выставка «Мюнхен».— Речь, 1909, 12 апреля.

Бенуа А. Еще о выставке «Мюнхен».— Речь, 1909, 16 апреля, № 102.

В Мюнхене. 1909

Отчет об устроении императорской Академией художеств русского отдела на международной выставке 1909 г. в Мюнхене.— Журнал Академии художеств за 1909 год. СПб., 1909, с. 100—108.

Лукомский Г. Мюнхенская международная выставка.— Аполлон, 1909, № 1, с. 5—9.
Н. В. [*Врангель Н. Н.*] Выставки.— Аполлон, 1909, № 1, с. 12.
Кандинский В. Письмо из Мюнхена.— Аполлон, 1909, 2 марта, № 1, с. 17.
Русский отдел на Мюнхенской выставке.— Речь, 1909, 2 марта, № 59.
Перечень произведений русских художников для Всемирной выставки в Мюнхене. Известия общества преподавателей графических искусств, 1909, № 3-4, с. 132.
К-ов Л. [*Камышников Л.*] Русский отдел на Мюнхенской выставке.— Слово, 1909, 17 апреля, № 768.
Отчет Академии о русском отделе на Международной выставке в Мюнхене.— Известия общества преподавателей графических искусств, 1909, № 8, с. 281.
Лазаревский И. Из художественной хроники.— Вестник Европы, 1909, сентябрь, с. 397—404.

В Берлине. 1911

Е-въ [*Евсеев И. Е.*] Берлинский Сецессион.— Известия общества преподавателей графических искусств, 1911, № 6, с. 200—251.

В Берлине и Мюнхене. 1912

-ъ Немецкие художественные выставки.— Известия общества преподавателей графических искусств, 1912, № 7, с. 290.

В Берлине и Мюнхене. 1913

[Отчет о результатах русского отдела на Мюнхенской выставке.] — Художественно-педагогический журнал, 1913, № 21, с. 332.
[Русский отдел на Международной выставке в Мюнхене.] — Известия общества преподавателей графических искусств, 1913, № 3-4, с. 173; № 5, с. 174; № 8-9, с. 361.
*** Выставки Берлина и Мюнхена.— Известия общества преподавателей графических искусств, 1913, № 6, с. 220—222.

В Лейпциге. 1914

Тугендхольд Я. Письмо из Лейпцига.— Аполлон, 1914, № 5, с. 71—72.

3. Публикации о немецких художественных журналах

Обзор журнала «Kunst und Handwerk».— Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность», 1900, 20 февраля, № 10; 10 июня, № 17, 30 июля, № 18.
Обзор журнала «Dekorative Kunst».— Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность», 1900, 10 марта, № 11; 10 июня, № 17.
Обзор журнала «Die Kunst» 1901 года.— Мир искусства, 1902, № 3, 6-7.
Реус [*Рейснер М. А.*] «Simplicissimus». Письмо из Германии.— Русское богатство, 1904, № 5.
М. С. Художественные вести. [Обзор статьи Г. Вельфлина, опубликованной в журнале «Neue Rundschau», 1909].— Речь, 1909, 15 апреля, № 101.
Билибин И. Немецкие рисовальные патриоты из журнала «Simplicissimus». Письмо в редакцию.— Речь, 1912, 25 ноября, № 324.
Философов Д. В. «Симплициссимус».— Речь, 1912, 25 ноября № 324.

4. Материалы об отдельных художниках и историках искусства

-въ [*Ахенбах А.*] — Известия общества преподавателей графических искусств, 1910, № 4, с. 114—121.

Бёклин А.

Грабарь И. Арнольд Бёклин и его искусство.— Мир искусства, 1901, № 2-3, с. 91—96.
Чеботаревская А. Бёклин и его искусство.— Русская мысль, 1903, № 5.
Евсеев И. Бёклин (К 10-летию со дня кончины).— Известия общества преподавателей графических искусств, 1911, № 1, с. 7.

Бодэ В.

Евсеев И. Вильгельм Бодэ (к 40-летию деятельности).— Известия общества преподавателей графических искусств, 1913, № 1, с. 1—14.

Вельфлин Г.

Вельфлин Г. Классическое искусство, введение в изучение итальянского

Возрождения. Предисловие Ф. Зелинского. Перевод А. Константиновой и В. Невежиной. СПб., 1912.
Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Перевод Е. Хундберга. СПб., 1913.

Верман К.

Верман К. История искусств всех времен и народов, т. I—III. Перевод П. С. Раевского, В. Н. Ракинта, М. А. Энгельгарта. Под редакцией Д. В. Айналова. СПб., 1917.

Гейльбут Е.

Гейльбут Е. Академия художеств.— Мир искусства, 1899, № 2.

Гроссе Э.

Гроссе Э. Происхождение искусства. Перевод А. Е. Грузинской. М., 1899

Диц В.

Бенуа А. Диц.— Мир искусства, 1900, № 17-18.

Клингер М.

Деген Е. В. Макс Клингер.— Искусство и художественная промышленность, 1900, № 5, с. 121—135.
Клингер М. Живопись и рисунок. Перевод Е. Л. СПб., 1908.
Козырев К. Н. Макс Клингер и его новая картина в актовом зале университета в Лейпциге.— Известия общества преподавателей графических искусств, 1910, № 4, с. 114—121.

Кнаус Л.

Булгаков Ф. И. Людвиг Кнаус и его произведения. СПб., 1897.
Лазаревский И. Людвиг Кнаус.— Хроника журнала «Искусство и художественная промышленность», 1900, 10 марта, № 11, стлб. 243—246.

Лейбль В.

Лейбль В.— Мир искусства, 1900, № 23-24.
Е. [*Вильгельм Лейбль*]. Известия общества преподавателей графических искусств, 1910, № 10, с. 380.

Ленбах Ф.

Ленбах Ф. Академии и техника живописи.— Мир искусства, 1899, т. 2, с. 52—54.

Либерман М.

Либерман М. Дега.— Мир искусства, 1899, т. 2.
Речь Макса Либермана при открытии выставки Берлинского Сецессиона.— Известия общества преподавателей графических искусств, 1909, № 3-4, с. 122—123.
Макс Либерман. (По поводу 65-летия со дня рождения).— Известия общества преподавателей графических искусств, 1914, № 1.

Макс Г.

Крамской И. За отсутствием критики.— Новое время, 1897, 1 февраля, № 1052.
Картина «Лик Спасителя» Г. Макса на выставке МОЛХ.— Московские ведомости, 1879, 17 марта, № 67; 4 апреля, № 82.

Марэ Г.

Марэ Г.— Мир искусства, 1902, № 5-6, с. 265—284.
Гильдебранд А. О Гансе фон Марэ.— В кн.: *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве и архитектуре. Сб. статей. Перевод Н. Розенфельда и В. Фаворского. М., 1914.

Мейер-Грефе Ю.

Мейер-Грефе Ю. Импрессионисты. Перевод под редакцией М. С. Сергеева. М., 1913.
Россций [*Эфрос А. М.*] Юлиус Мейер-Грефе. Импрессионисты [рецензия на книгу].— Русские ведомости, 1913, 30 октября, № 250.

Менцель А.

Булгаков Ф. И. Адольф Менцель и его произведения. СПб., 1897.
Чествование художника Менцеля.— Биржевые ведомости, 1895, 23 октября, № 291.
Бенуа А. Менцель (некролог).— Слово, 1903, 3 февраля.

Моро Г.

Мутер Р. Густав Моро.— Мир искусства, 1899, № 1-2, с. 12—16.

Мутер Р.

Мутер Р. Традиции и свобода в искусстве.— Артист, 1894, № 39.
Ф. [*Философов Д. В.*] К русскому изданию профессора Мутера.— Мир искусства, 1899, № 1-2, с. 6—7.
Мутер Р. История искусства XIX века. В трех томах. Перевод З. Венгеровой. СПб., 1899.
Бенуа А. Мутер.— Речь, 1909, № 199.
Мутер Р. (некролог).— Известия об-

щества преподавателей графических искусств, 1909, № 6-5, с. 181.
Бенуа А. Приговор Мутера.— Речь, 1910, 16 января.
Мутер Р. История живописи от средних веков до наших дней. т. I—III. Перевод В. Фриче. М., 1913.
Россций [*Эфрос А. М.*]. Пройденная ступень [рецензия на кн.: *Мутер Рихард.* История живописи от средних веков до наших дней, т. I—III].— Русские ведомости, 1913, 27 ноября, № 278.
Россций [*Эфрос А. М.*] Рихард Мутер. История живописи от средних веков до наших дней, т. 1 (рецензия на книгу).— Русские ведомости, 1913, 11 декабря, № 285.

Пилоти К.

И. Е. [*Евсеев И. Е.*] Карл Пилоти.— Известия общества преподавателей графических искусств, 1911, № 6, с. 271—272.

Тома Г.

Грабарь И. Ганс Тома.— Мир искусства, 1901, № 11-12, с. 310—313.
Тома Г.— Известия общества преподавателей графических искусств, 1909, № 8, с. 278.

Уде Ф.

Евсеев И. Франц фон Уде.— Известия общества преподавателей графических искусств, 1911, № 3, с. 72—73.

Фолль К.

Фолль К. Опыт сравнительного изучения картин. Перевод В. А. Фаворского и Н. Б. Розенфельда. М., 1916.
Россций [*Эфрос А. М.*]. К. Фолль. Опыт сравнительного изучения картин (рецензия на книгу).— Русские ведомости, 1916, 11 января, № 8.

Хильдебранд А.

Гильдебрандт А. Проблема формы в изобразительном искусстве и архитектуре. Сб. статей. Перевод Н. Розенфельда и В. Фаворского. М., 1914.

Ходлер Ф.

Тугендхольд Я. Фердинанд Ходлер.— Новый журнал для всех, 1910, № 25, ноябрь, стлб. 91—98.

Шадов Г.

Эттингер П. Иоганн Гетфрид Шадов в Петербурге.— Старые годы, 1912, март.

Н. И. Полякова

БАРЛАХ В РОССИИ

«Страдания и превратности судьбы, выпавшие на долю европейского человечества, в последнее время вызвали новый, особой силы интерес к проблеме самого человека, к его сущности, его положению в космосе, его прошлому, его будущему, интерес, который таким насущным и всесторонним никогда раньше не был и до сих пор выступал отчетливей и ярче всего в научной форме.

Я называю этот интерес гуманным, потому что в этом типе исследований есть, на мой взгляд, ростки нового гуманизма...»

Томас Манн

Впервые мысль о поездке в Россию, где жил и работал в качестве инженера брат Ханс, зародилась у Барлаха в 1896 г. в Париже, когда его годичное пребывание там подходило к концу, и скульптор начал строить планы на будущее. В письме к Ф. Дюзелю 10 января 1896 г. он пишет, что, может быть, по-

едет к брату в Россию: «Он закрепился там, чтобы заработать побольше денег, и хочет мне предложить столько, сколько нужно, чтоб я смог посетить его и приехать через Рим, Афины, Константинополь в Одессу — оттуда один день пути к нему на север»[1].

О цели этой поездки и об отношении к ней Барлах тут же откровенно заявляет: «Там, на первых порах, в глуши, смогу я пробиться по меньшей мере четверть года и, возможно, что-либо сделать»[2]. Эта надежда начинающего скульптора подкреплялась тем, что Барлах уже однажды получил из России заказ на изготовление бронзовой плакеты с изображением царской супружеской четы[3] в честь воцарения Николая II. Правда, по протекции брата Ханса Эрнст был выдан за парижского скульптора, что, видимо, значительно повысило авторитет художника и дало ему возможность получить гонорар в 300 марок[4].

И все же перспектива поездки не очень увлекала.

С оттенком пренебрежения Барлах в том же письме замечает: «... что за цель путешествия — степи, но Архипелаг и Константинополь! Я представляю себе, как это великолепно!»[5] Однако было и еще одно соображение, которое побуждало его ехать в Россию,— желание спасти брата от засасывающей жизни захолустья, где «лес, словно сторож, стоит вокруг дома»[6], вернуть его в цивилизованный европейский мир[7].

Таким образом, Барлах тогда вовсе не стремился в Россию как в экзотическую страну ради обновления художественных впечатлений или, подобно его французским собратьям Гогену или Ван Гогу, в поисках нового пути в искусстве. Цели немецкого художника были скромнее и прозаичнее, но и им не суждено было осуществиться. Тяжелая болезнь заставила Эрнста возвратиться из Парижа домой. Только в 1906 г. с 2 августа по 27 сентября Барлаху удалось побывать в Донецком крае и увидеть то, что раньше его совсем не привлекало: русские степи и русских крестьян. Интервал в почти девять лет был решающим для этой поездки. Не гордым и заносчивым юношей, уверенным в своем превосходстве европейца перед народом «варварской», «азиатской» страны, а умудренным жизнью, пережившим крушение многих иллюзий, истерзанным сомнениями, едва не покончившим с собой в период глубокого душевного кризиса, тридцатишестилетний Эрнст Барлах перешагнул порог страны, о которой теперь знал не только по жалобным письмам брата, тоскующего в глуши.

---

[1] *Barlach E.* Briefe. Rostock, 1972, S. 105.
[2] Там же, с. 106.
[3] *Schult F.* Ernst Barlach. Werkverzeichnis, Bd. 1. Hamburg, 1960, N 9.
[4] *Schult F.* Barlach im Gespräch, Privatdrück, Güstrow, 1949/50, S. 8.
[5] *Barlach E.* Briefe, S. 106.
[6] Там же, с. 106.
[7] Первая жена Ханса — Ольга — была русская; о ней Барлах писал: «...мой брат смертельно скучает в степи со своей толстой кухаркой».

В первое десятилетие нового века даже широкая публика Европы стала по-настоящему открывать для себя Россию как страну самобытной зрелой культуры и бурной общественной жизни. Многовековая легенда об «азиатчине» и «варварстве» была поколеблена. В 1904 г. Дягилев привез в Париж русский балет, о котором с восторгом отзывалась вся европейская пресса. В следующем году ему удалось показать там блестящую выставку русского портрета. В Европе просыпается массовый интерес и к русской литературе. Не только Тургенев, Толстой и Достоевский, но и другие русские классики стали находить массового читателя за рубежом. О современном русском человеке, его трудной судьбе, напряженной духовной жизни и неустанных поисках добра и справедливости рассказал западному миру Максим Горький. Пьеса «Мещане» уже в 1902 г. с успехом прошла по сценам Берлина и Вены. Особенно большой популярностью пользовался тогда Горький в Германии, где его произведения выходили большими тиражами. Германия проявляла особый интерес и к русским политическим событиям. Немецкие газеты и журналы самых различных направлений пестрели многочисленными комментариями по поводу первой русской революции, начиная от серьезных статей и кончая острыми сатирическими карикатурами на царское правительство. Даже далекий от политики Эрнст Барлах не мог не знать о русских событиях.

Правда, в сохранившейся переписке с друзьями и других письменных документах нет прямых высказываний немецкого художника по поводу России. Но они бесспорно были. Эрнст и Ханс вели регулярную переписку, где непременно обсуждались переживаемые Хансом русские события, а Эрнст, со своей стороны, писал брату о своих впечатлениях о России по тому, что смог увидеть на Берлинской сцене или прочесть. И, видимо, не только с братом делился Эрнст своими мыслями. Не случайно весной 1904 г. он получил от одного из друзей сочинения Максима Горького, изданные на немецком языке. В ответном письме Барлах благодарит друга за интересный подарок и пишет: «Я сам нечто вроде бродяги, только мое бродяжничество заключается в пластических поисках, в которых я блуждаю все снова и снова. Таким образом, мне это дело слишком близко»[8]. Едва ли тогда Барлах знал сочинения Достоевского. Восторженные отзывы о нем встречаются лишь в переписке гюстровского периода.

К осени 1906 г., кроме Горького да романа Тургенева «Дым», известного ему еще с юности, немецкий художник, видимо, не читал сам ничего из русской литературы. Таким образом, к началу своего путешествия он был в какой-то мере знаком с русской культурой и русскими политическими событиями,

---

[8] *Barlach E.* Frühe und späte Briefe von Paul Schurek und Gugo Sieker. Hamburg, 1962, S. 15.

но специального интереса к ним не проявлял. Они его не заинтересовали и потом, когда он оказался в России. В дневнике, письмах и позднейших высказываниях нет упоминаний о картинных галереях или личных контактах с русскими художниками или писателями. Кроме случайного посещения маленького провинциального летнего театра, где любительская труппа играла пьесу из жизни казачества, Барлах, видимо, совершенно не делал никаких попыток специально познакомиться с русским искусством. Еще меньше было у него охоты разбираться в сути и смысле русских политических событий.

Без малейшей надежды на какой-либо творческий импульс или успех, опустошенный духовно после тяжелой личной драмы, Эрнст Барлах ехал не в Россию, а к брату, и где бы тот не жил, он поехал бы туда, лишь бы ощутить сердечность братской близости и бездумно отдаться потоку новых впечатлений.

Возможно, еще меньше, чем когда-то в Париже, он не ждал для себя никаких перемен от русской поездки. Да и тогда, в 1906 г., в Германии еще не было примера пользы подобных путешествий. Кирхнер, Нольде, Пехштейн, а за ними многие другие художники совершали творческие путешествия главным образом в начале второго десятилетия XX в. Таким образом, поездка в Россию для Барлаха была случайной, но оказалась неожиданно решающей: здесь наконец художник нашел самого себя.

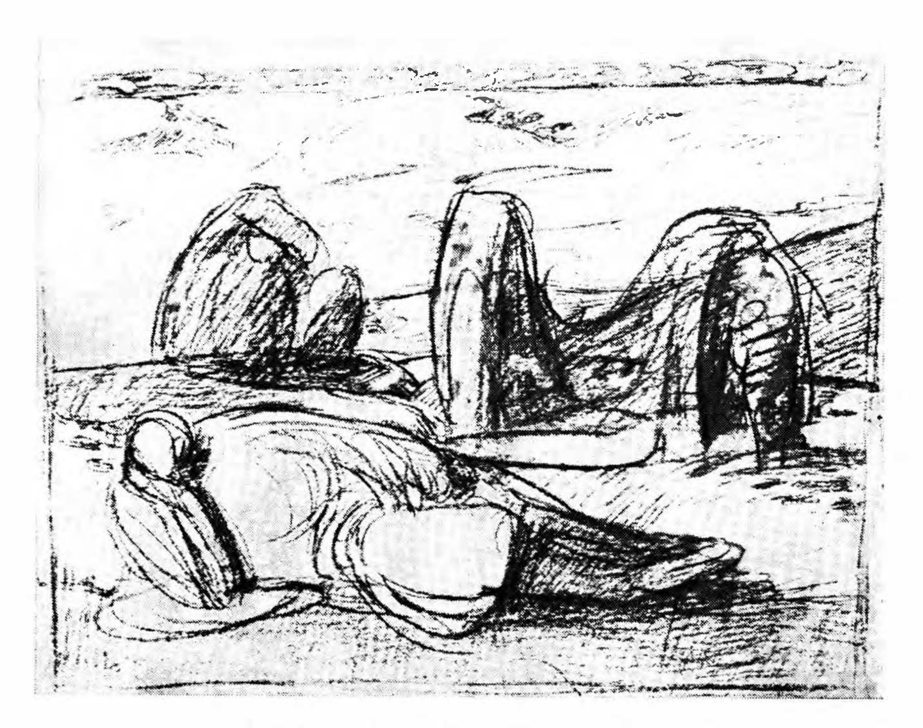
В творческом становлении Барлаха главную роль сыграло время.

К осени 1906 г. вся предшествующая жизнь Барлаха, весь его человеческий и художественный опыт словно достигли апогея, за которым неизбежно должен был следовать перелом. Состояние критического напряжения духа, безуспешно стремящегося к творческому самовыражению, неудовлетворенность смутной неясностью своих образных высказываний должны были завершиться либо трагедией, либо прозрением. Необходим был толчок извне, чтобы произошел духовный взрыв. Встреча с Россией оказалась для Барлаха именно таким толчком, который стал не взрывом самоуничтожения, а благодатной вспышкой озарения, направившей духовную энергию художника в русло творчества.

Сильнейшим потрясением для Барлаха в России было физическое ощущение себя в необычном, незнакомом по прежнему опыту пространстве. Он пережил его уже в последние дни пребывания в России, когда 17 сентября, перед рассветом, выйдя в Краматоровке из жаркого и тесного вагона харьковского поезда, оказался вдруг на холодном ветру, под нависшим серым небом в пустыне бескрайних меловых холмов, поросших скудной травой. Барлах ярко изобразил свои впечатления в дневнике, а затем в небольшом очерке «Поездка по степи»[9].

---

[9] *Barlach E.* Eine Steppenfahrt.— Kunst und Künstler, 1912/1913, N 1. S. 3—12.



Э. Барлах. Степной покой. 1906—1907 гг.

В чем же заключалась эта поразившая художника новизна пространственного переживания? Вот его собственные признания: «Так вот они, степи! ... Они созданы из сплошного массива, задуманы и осуществлены без всякого страха отстать от стиля. Словно предавшись безоглядной радости бесконечного повторения выпуклых форм, распространяющих вдаль, как стол, свои поверхности, изрезанные серыми вереницами оврагов, они в исступлении стремятся к краю неба в ненасытной жажде свободы преследуя кристаллически ясную полосу горизонта. Стоя на вершине холма, наблюдаешь процесс двойной бесконечности: обреченность на вечную неподвижность и безграничность могучего стремления к развитию скупых форм» [10].

Космическое величие природных созидательных сил не только впервые облеклось здесь для Барлаха в реально зримую форму, но и сам он оказался как бы внутри космического пространства. Это чувство ошеломило художника, оно не оставляло его на всем протяжении путешествия: «И когда мы ехали, то чувствовали себя на дне воздушного моря, которое покрывает шар земли...» [11],— пишет Барлах, потрясенный ощущением

---

[10] Там же, с. 3—4.
[11] Там же, с. 9.

величия мироздания. Когда художник в последний раз ехал по степи, был солнечный ветренный день: «В складках солнечной одежды летела буря над землей и тянула со свистом световые шелка через небесные пространства» [12].

Стихия природы и сама земля в этих описаниях часто уподобляются живому существу. Так описывает Барлах дорогу между Краматоровкой и Бахмутом, которую они проезжали по узкоколейке: «Берега меловых гор сопровождали нас всю дорогу, как если бы мы плыли пароходом в поисках выхода. Постепенно немного приоткрылись два колена, и между ними показалась верхняя часть спящего чрева в серой одежде степи. Так могли бы увидеть герои «Одиссеи» великанов с отвисшими животами, дремлющих в послеобеденной истоме на берегу и в любой момент готовых причинить зло мимо плывущим гребцам» [13]. В другом месте эти меловые холмы кажутся Барлаху «спинами идущих рядом слонов, за которыми бегущий по рельсам поезд делался почти незаметным маленьким нахалом» [14].

Своеобразное — одушевленное, а чаще всего антропоморфное — восприятие природы вообще было свойственно Барлаху. Ему навсегда врезались в память минуты глубокого духовного потрясения отроческих лет, о которых он вспоминал в «Мною рассказанной жизни» как о самых значительных и сильных переживаниях, когда вдруг в обыденной повседневности зримой природы словно бы приоткрывался тайный, непостижимый глубокий смысл, и она представала перед ним как одухотворенная сила [15]. В годы юности эти переживания подкреплялись и обрели некое подобие целостного философского мировоззрения.

Немалую роль в процессе его становления сыграла парижская поездка. В Париже Барлах случайно оказался соседом одного из основоположников французского символизма, поэта Анри Дегрона, который ввел молодого немца, жившего отшельником, в круг художников формировавшегося тогда движения «Art Nouveau». Живописец Альфонс Осберт, работавший под сильным влиянием Пюви де Шаванна, убежденный символист, стал ближайшим знакомым Барлаха; Эрнст по вечерам посещал его мастерскую, был участником бурных эстетических и философских споров, а также спиритических сеансов, о чем не без юмора давал отчеты в дружеских письмах к Дюзелю [16].

Барлаха, обладавшего с детства трезвым и ясным умом, не увлекала ни игра с «духами», ни худосочная живопись Осберта. Однако основные принципы философии и искусства симво-

---

[12] *Barlach E.* Eine Steppenfahrt, S. 11.
[13] Там же, с. 6.
[14] Там же, с. 7.
[15] *Barlach E.* Ein selbsterzältes Leben. Berlin, 1928, S. 24—25.
[16] *Barlach E.* Briefe, S. 104—105.

лизма Эрнст быстро усвоил. Поэтому, вернувшись на родину, он без колебаний находит свое место в рядах художников Jugend-стиля. К символизму его влекло потому, что здесь он нашел наиболее близкое ему истолкование природы. Форма природных явлений воспринималась Эрнстом Барлахом как маска, скрывающая их живую многозначную сущность. В своих рисунках и скульптурах он уже давно стремился выразить скрытое, внутреннее. Jugend-стиль позволял это сделать при помощи изобразительного символа. Но символика этих рисунков была навязчиво многословной и тяжеловесно-многозначительной. Изобразительное начало подавлялось повествованием. И, возможно, литературный талант и богатство барлаховской фантазии были тогда не на благо его искусству рисовальщика. Таковы работы 1902—1903 гг.: «Тихий корабль» — лист, выполненный для журнала «Jugend» [17], и «Любовная тоска» — рисунок углем.

Сюжет последнего перекликается с описанием, приведенным выше из «Поездки по степи», когда Барлах сравнивает массивы земли с великанами. Тщательно выполненные в рисунке фигуры тритонов и нимф, нарочитая причудливость пейзажа — все тут почерпнуто из арсенала образов Jugend-стиля. Так же «многословно» представлен Барлахом и зловещий смысл «Тихого корабля» — человеческой жизни, обреченной на гибель. Как не похожи на эти рисунки беглые, живые зарисовки, сделанные во время поездки по степи! Но, присмотревшись внимательнее к тем и другим, можно заметить между ними некое сходство. Ведь сквозь символическую многозначительность и сложность сюжета ранних работ зоркому глазу открывается живая, могучая плоть земли с бескрайними просторами и вечным движением, которая так отчетливо выступает затем в русских рисунках.

Если сравнить «Тихий корабль» и «Степной покой» [18] (1906—1907), то обнаружится и сходство, и различие. Подробности и многословие сюжета «слетели», словно причудливая одежда с пространственно-пластического каркаса рисунка. Остались лишь основные массы, набросанные беглыми скупыми штрихами. Уходящее в бескрайние просторы «тело» земли словно срослось в нерасторжимое единство с тяжеловесными массами человеческих тел, распростертых на ней в глубоком безмолвном покое. Сравнивая все пейзажные рисунки, сделанные в путевом альбоме, с прежними графическими листами, замечаешь, как для Барлаха распалась причудливая декорация символов, с помощью которой художник пытался передать невидимую сущность природы, и вместо нее открылось реальное лицо земли, полное глубокого внутреннего смысла. Это лицо

---

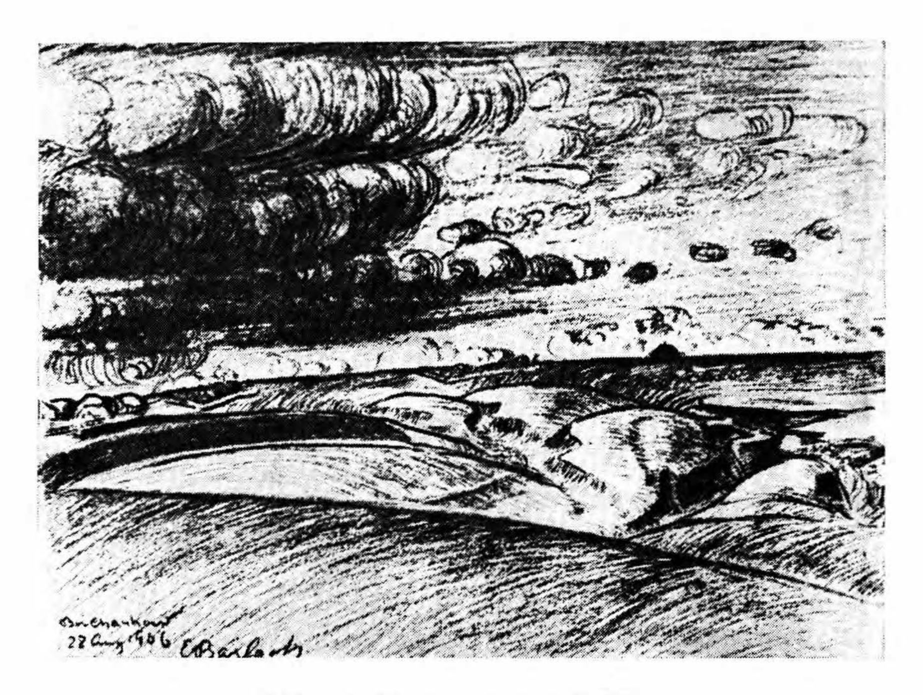
[17] «Jugend», 1902, N 44.

[18] В книге Ю. П. Маркина «Эрнст Барлах. Пластические произведения» (М., 1976) это название «Ruhende Steppe» переведено как «Отдыхающая степь».

увидел жадный искатель скрытых истин. Их тайный смысл уже давно, но не вполне отчетливо ощущал художник. Только здесь в России истина сбросила свое покрывало. Все путевые зарисовки, сделанные поспешной рукой, без всякой заботы о графическом совершенстве формы, схватывают прежде всего то, что наконец увидел и чем был потрясен Барлах: бескрайность земли, живую мощь ее холмистых увалов, бег облаков, уходящих за горизонт, и бесконечность дорог. Композиция всех рисунков почти одна и та же: поверхность земли, заполняющая почти весь лист, и узкая полоса неба. Иногда поверхность разбита, словно волнами, уходящими вдаль изгибами холмов, иногда прорезана дорогой, начинающейся с первого плана и «затягивающей» глаз далеко к горизонту, или изрезана вереницей оврагов, бегущих также вверх, к линии горизонта. Русские художники видели и изображали степи совсем не так, как Барлах. И не только потому, что Барлах смотрел на этот чужой мир острым и непредубежденным взглядом. Чтобы увидеть так русскую степь, нужно было еще ребенком прислушиваться к голосу природы. Будучи юношей, надо было не растерять этого чувства. Ведь именно оно помогло начинающему художнику по-своему открыть для себя искусство Арнольда Бёклина. Вот что писал он своему другу Дюзелю еще в 1890 г. «Сейчас я впервые понял его оригинальность... и расцениваю его как гения, как человека с гротесковым юмором, так увлекательно набрасывающего свои грубые и неуклюжие замыслы на полотне»[19]. Юного Барлаха привлекла картина Бёклина, изображающая гиганта Пана в виде скалы, возвышающейся над долиной. Человеческое обличие бога как бы вдруг открылось пастуху, пасущему в долине у подножия скалы свое стадо, и панический ужас объял его. За натуралистическим прозаизмом Бёклина Барлах разглядел его умение одушевить и очеловечить земные стихии так, чтобы мифологические образы Пана и Прометея воспринимались одновременно как естественное нагромождение скал и как живое существо.

Рисунок Барлаха «Любовная тоска» является, по-существу, такой же попыткой выразить могучую живую плоть земли — массив черной скользкой скалы моделирован теми же средствами, что и тела возлежащих, сливающихся с нею тритонов. Прозаизм «многословия», грубоватая неуклюжесть фигур, попытка трактовать юмористически отдельные персонажи заставляют вспомнить полотно Бёклина. Барлах словно брал на прокат одежду своего предшественника, чтоб нарядить в нее то, что не имело еще отчетливого, ясного образа, но что давно уже существовало в воображении художника и побуждало его на непрерывные поиски собственной формы. Уже однажды сильнейшее, но еще смутное чувство сопричастности к живым космическим силам природы вырвалось у Барлаха в горячих и

[19] *Barlach E.* Briefe, S. 40—41.



Э. Барлах. Под Покатиловкой. 1906 г.

искренних словах своеобразной исповеди. То была литературная миниатюра «Молитва», написанная им еще в 1902 г. в Веделе. Он выразил не только восторг перед величием земли и неба, но и чувство личного участия в их космическом двуединстве: «Это пронизывает меня насквозь с необычной силой страстной тоски,— ощутить весь мир вокруг, который, заклокотав однажды, будет бить ключом без конца. Я единственный из окрест живущих получил поцелуй неба и земли, тайную тоску ее недр и любовь свыше, которые теплятся во мне и переполняют мое сердце непреодолимым счастьем» [20].

Русские степи дали наконец реальный зримый образ тому, что так давно волновало мастера. Степи дали Барлаху не только ощущение пространства, но и переживание времени. В степях художник ощутил течение тысячелетий. Словно свидетель их мерного хода, он не принадлежал больше к существам сей минуты и сам слился здесь с вечностью. Как это произошло — попытаемся понять, вчитываясь в его «Поездку по степи».

Вот начало, как бы вступление, объясняющее переживание художником времени: «Степь, которая распространилась так широко, зачаровывает необычайной умиротворенностью, все... протекает здесь в неторопливом следовании, смыкаясь друг с

[20] *Barlach E.* Prosa aus vier Jahrzehnten. Berlin, 1966, S. 220.

другом в согласных событиях»[21]. Первая встреча Барлаха с тысячелетиями прошла в торжественном молчании и великолепии степных пространств: «Мы стояли на так называемом кургане, он и все другие, которые попадались на глаза, были как пуговицы на куртке горизонта. В незапамятные времена они были местом сигнальных огней древнейших жителей степи. Позднее их использовали как гробницы... Этот — один из тех, которые были созданы перед или после великого переселения народов — времени, которое смотрело на те же краски и формы, но они возбуждали тогда другие чувства и порождали другие формы жизни и обычаи на этой голой поверхности, и их простейшие образы появлялись и уходили. Но эти курганы, как и надписи на современных гробницах, отчетливо говорят о страхе разлуки и жажде увековечения. Да, они повествуют о том с потрясающей силой печали и полностью захватывают чувство не только поражающей воображение священной застылостью. Последний сон протекает здесь под завораживающей печалью небесных далей. На широких выпуклых массивах земли, словно на волнах плывущего корабля, проносились мертвые в вечность. Голос смерти, надгробный плач, приглушенный, но все еще такой печальный, эти народы сумели донести до нас с огромным пафосом и священной силой, как мелодию»[22].

Следующую встречу с давно прошедшим Барлах испытал на другой день ранним утром, выехав с братом из Балабанова, где они провели ночь. «Каменный уродец, образ божества древних времен, терпеливо ждал нашего приближения. Там, где проходила дорога столетий, теперь стоит бахмутский возница с двумя европейцами, важными в своем пустом любопытстве. Причастные только к секундам времени, они убеждены, что образ бога обесценен до дорожного пугала. И это для них — средство покончить с тем, что было. Мы с уважением, как и подобает свидетелям, которым выпал добрый кусок вечности, созерцали его... «Балабановским» называют этого уродца; он имеет большую голову, выражение которой насмешливое время превратило в бессмысленную пустоту. Руки его по-египетски крепко прижаты к телу и соединяются на выступающем животе. Все в целом бормочет неуклюжим языком, но достаточно выразительным и острым, чтоб обнаружить творческий темперамент скульптора, который был неведом создателю многих памятников кайзеру Вильгельму[23]. Теперь они стоят на пути как нищие, а один валяется словно пьяный»[24].

Степная дорога несла художнику все новые и новые встречи: «И еще одно, но уже другое время выступает перед нами, чтоб

---

[21] *Barlach E.* Eine Steppenfahrt, S. 4.
[22] Там же, с. 5.
[23] Возможно, «шпилька» в адрес скульптора И. Шиллинга, с которым у Барлаха были свои счеты.
[24] *Barlach E.* Eine Steppenfahrt, S. 9—10.

свидетельствовать о своем. Вдруг появилась перед нами карета из Константиновки, напоминающая издали черный шкаф и запряженная четверкой лошадей... ее старомодное щегольство несуразно бросалось в глаза при ярком свете... Ее вид воскрешал времена бидермайера, доброго старого времени... Карета под сияющим солнцем с боязливо закрытыми оконными занавесками как бы от светового потока, могущего нарушить глубочайшую отторженность сидящих внутри от всего человечества. Она достигла нас в центре русской степи, словно воскресший из воспоминаний туманный образ солнца прошедших времен» [25].

И, наконец, столкновение с современностью: «...крестьянская телега с молодыми крестьянами, сидящими словно заключенные, телега, сопровождаемая полицейским и бородатым мужиком — деревенским старостой, который должен помогать правительству в наборе рекрутов. С печалью проводили мы телегу, время отметило ее своей жестокой рукой, а современность бросила несколько гневных слов обличения — не имеющее цены извинение перед безмолвным укором. И на это бессмысленно таращит глаза «Балабановский» [26].

Какое тут поразительное самораскрытие художника! Ему, прикоснувшемуся здесь в степях к вечности, увидевшему воочию силы природы, горькая правда злобы дня предстала в ином значении, и он вдруг понял, что от нее нельзя отделаться несколькими гневными словами обличения. Это признание дает ключ к пониманию всего последующего искусства Барлаха и объясняет, как и почему русские впечатления и зарисовки, сделанные до поездки по степи, смогли перерасти позднее в образы общечеловеческого звучания.

Русская степь «проявила» мировоззрение Барлаха, как химический реактив проявляет тайнопись. Вот почему последние дни, проведенные в России, можно считать временем второго рождения Барлаха, но уже как великого самобытного художника.

Имели ли значение в этом процессе прозрения его впечатления, собранные до степного путешествия, когда он впервые непосредственно столкнулся с жизнью и бытом русских людей? Бесспорно. Об этом также красноречиво и вполне искренне повествует «Русский дневник», очерк «Поездки по степи» и беглые зарисовки, сделанные в путевых тетрадях. Одна из дневниковых записей относится к первым дням поездки, ко времени пребывания художника в Киеве. Его поражает красота города с «массой настоящих золоченых куполов», яркой лентой Днепра, «уходящего бог весть в какие дали», и «множество нищих и церквей». Художнику даже кажется, что «половина русских молится, а половина молит о подаянии» (используя

---

[25] Там же, с. 10—11.
[26] Там же, с. 10.

игру слов «beten» — молиться и «Bettler» — нищий), но «дыхание равнодушия и невозмутимости русской души веет и над молящимися, и над юродивыми, и над нищими»[27].

Красочное богатство зрелища не заслонило национального своеобразия жизни. «В первый раз видел я,— пишет Барлах,— сочетание красок белого, голубого и зеленого цвета в таких больших гармонических масштабах, сопровождаемое архитектурой огромных колоколен, зрелищем попов с длинными волосами и в длинных одеждах, и русских верующих, с пением молитв выходящих потоком из церквей»[28]. Быстрый карандаш художника привычно схватывает то фигуру попа, деловито шагающего, опираясь на зонтик, то девочку в платочке и длинной юбке, держащую на руках малыша, то фигуру нищей. Все эти зарисовки по манере почти не отличаются от прежних рисунков художника, сделанных на улицах Парижа или Берлина. Но здесь, в России, Барлах особенно спешит, карандаш схватывает самое главное и вовсе не стремится к красоте и ритмичности штриха. Сознавая краткость пребывания в этой незнакомой стране, Барлах с жадностью впивается глазом во все, что предстает перед ним. В дневниковой записи, сделанной в Киеве, где он останавливался на один день, мы читаем: «Я должен сегодня все, все увидеть и понять...»[29]. Но может ли он понять за эти краткие, мелькающие мгновения все то, что скрывается за каждым образом и каждым фактом? Его суждения опираются на опыт совершенно другой жизни. Ему — немцу, привыкшему к чистоте и аккуратности родных городов с их, казалось бы, незыблемым бюргерским укладом, взбудораженная, всколыхнувшаяся до самых недр народных глубин Россия показалась особенно неприглядной.

От внимательных глаз иностранца не ускользают признаки недавних жестоких расправ. Правительственная реакция дает о себе знать на каждом шагу. Барлах видит в центре города «тюрьмы, переполненные заключенными, которые из-за решетчатых окон пытаются смотреть на волю»[30], арестантов-крестьян, сопровождаемых полицейскими, конных жандармов, возвышающихся над базарным торжищем, небывалые толпы нищих, бродяг, переселенцев — весь разворошенный, словно муравейник, крестьянский быт, утративший последние остатки благолепия многовековой патриархальности. Рядом с картинами нищеты, страдания, горя в глаза приезжему бросались безобразные сцены пьяного разгула и драк. В этих картинах русской послереволюционной провинциальной жизни он не мог узнать следов героической революции, которая в воображении каждого европейца тех лет рисовалась как революция фран-

---

[27] *Barlach E.* Das dichterische Werk in drei Bänden, Bd. II. Die Prosa. München, 1958, S. 243.
[28] Там же, с. 244.
[29] Там же, с. 245.
[30] Там же.

цузская, с баррикадами, Марсельезой и потоками крови благородных жертв. С удивлением Барлах замечает, что «революция... вместо того, чтобы пахнуть кровью, здесь воняет навозом»[31]. Но, пораженный неприглядностью увиденного, художник не смакует отвратительные сцены, которые с избытком представляла ему пьяная, серая жизнь фабричных поселков Донецкого края или разоренная карательными отрядами нищая деревня, где властвовали кулак и кабатчик. Теперь, почти полностью освободившись от чванливого высокомерия европейца, он смотрел на жизнь другими глазами. К тому, «как протекает народная деревенская жизнь», читаем мы в «Русском дневнике», «многие обращают свое любопытство, но, словно на какого-нибудь нищего, бросают на нее свой презрительный и мимолетный взгляд, будто на нечистоты, валяющиеся на дороге»[32]. Далее художник описывает деревенскую сценку, а затем делает набросок карандашом. «Вот,— читаем мы,— перед шинком на солнце стоят два крестьянина, один со скрипкой, другой с балалайкой, они играют двум пляшущим бабам. Ага,— могут сказать,— национальный колорит,— так пляшут эти бабы, яростно качая бедрами и выражая таким образом свою распаленную самогоном женственность»,— с укором замечает Барлах. «Склонные видеть только бунтовщиков во всех событиях отказываются понимать и не хотят брать в расчет ту своеобразную красоту и мрачную, тяжелую радость, которую может приносить подобное веселье»[33]. Барлах сочувствовал и сопереживал, а не смотрел свысока или с предубеждением на то, что открывала ему чужая жизнь. Умудренному, прошедшему через многие испытания человеку был интересен прежде всего другой человек, такой же страдалец в этом несовершенном и жестоком мире и так же жаждущий счастья и рвущийся к правде. Каким бы грубым и примитивным ни показался этот человек, Эрнст Барлах в своем братском сопереживании уже не мог им пренебречь.

Путевые альбомы художника пестрят бесчисленным количеством русских лиц, сделанных, однако, в иной манере, чем его беглые, «репортерские» прежние рисунки. Барлах непрерывно рисует эти, такие незнакомые ему, неподвижные, широкоскулые, бородатые лица, с низко надвинутыми козырьками фуражек или женские лица, плотно замотанные платками, оставляющими на виду лишь щелки глаз да сжатые или чуть приоткрытые губы. «Что за люди — русские?»[34] — вопрошает художник, и всю свою пытливость, ум, опыт и знание людей сосредоточивает на зрительном восприятии,— ведь он не знал русского языка. «К сожалению, я не говорю по-русски,— пишет

---

[31] *Barlach E.* Das dichterische Werk in drei Bänden, Bd. II, S. 245.
[32] Там же, с. 266.
[33] Там же.
[34] Там же, с. 245.



Э. Барлах. Голова русского крестьянина. 1906 г.

он в своем дневнике, когда впервые, еще на берлинском вокзале, встретился с русскими, — зато смотрю во все глаза и думается, если увижу их сидящими или идущими, смогу узнать, что они за люди»[35]. Так невольно Барлах столкнулся с неизбежностью воспринять русского человека лишь как зримую форму. Перед ним, художником и в такой же мере писателем, весь человеческий мир России словно онемел. «Грешный язык, и празднословный, и лукавый», умолк, уступил место языку знаков, а писательский опыт Барлаха уступил место опыту художника. Но и последний оказался почти безоружным перед этой новой, невиданной и малопонятной правдой. Весь арсенал испытанных художественных средств для беглых путевых зарисовок здесь оказался непригодным. Он помогал схватить и запечатлеть уже понятое и постигнутое. У этого набросочного

[35] Там же, с. 239.

языка были свои условные сокращения, намеки, недосказанности. Здесь же нужно было бережно и осторожно, словно «прощупывая» форму, выявить ее скрытый живой смысл.

Так же как Барлах читал формы русского степного ландшафта, так он стал пытаться прочесть своеобразный язык форм живых людей, их движений, жестов, лиц и т. д. И лица, словно каменные, часто такие же угловатые и грубые, как у «балабановского идола», приоткрывают пытливому глазу вопрошающего свою тайну.

Язык знака начинает раскрывать смысл явлений. Вот голова русского крестьянина. Не умещаясь на странице листа, она выпирает прямо на нас, словно тяжелый ком земли, треснувший на ветру и солнце. Из трещин смотрят неподвижным, остановившимся взглядом маленькие стерегущие глаза, затаившиеся в тени навеса — козырька фуражки. Трещина вспухших разомкнутых губ чуть обнажает кривой частокол зубов. Курчавящаяся бороденка и усы растут, словно чахлый кустарник на меловых отлогах степной земли, где родился и живет этот крестьянин. Как Барлах умел различать в нагромождениях холмов сходство с живыми существами, так и в этом лице он увидел прямое родство с самой матерью-землей. И живое, человеческое в нем едва-едва проглядывает сквозь земляную массу, словно заточенное под спудом аморфной, грубой тяжести.

Как определить тип такого портрета? Едва ли можно назвать его портретом характера или портретом психологическим. Нельзя принять его и за портрет национальный или социальный, хотя как будто бы основные признаки каждого из названных типов портрета в нем присутствуют. Глядя на вереницу этих метко, остро схваченных портретных рисунков, замечаешь, что за внешней некрасивостью и грубостью лиц скрывается их потаенная внутренняя жизнь. В глазах одних затаилось глубоко ущедшее в сокровенные недра сердца и разума немое прислушивание к чему-то. В глазах других — такая же скрытая, гложущая душу забота или ленивая покорность. Есть лица, в которых затаенная злоба сверкает, как крохотные угольки, из-под полуприкрытых век. Но все, какие бы они ни были, поражают отрешенностью от мимотекущей жизни, одинокостью в своей неизбывной заботе и замкнутостью — той «заброшенностью и покинутостью», которая так поразила Барлаха сразу по приезде в Россию. И кажется, будто все эти рисунки повествуют об одном — о том, как под спудом грубой телесной оболочки таится скрытая, напряженная внутренняя жизнь. Но это не сложная, полная рефлексий жизнь интеллекта, о которой повествует обычно психологический портрет. Это — одержимость. Одержимость чем-то одним, всепоглощающая и словно выключающая человека из всей окружающей жизни.

Это состояние одержимости, всепоглощающей, напряженной духовной сосредоточенности русского человека открылось зор-

кому глазу иноземного художника в годы критического перелома в судьбе России. То «состояние заброшенности и покинутости», которое подметил Барлах, знаменовало сравнительно короткий, но решающий период, когда русский мужик, перестав, с одной стороны, быть собственностью барина, а с другой — утратив органическую связь с общиной, впервые оказался один на один с задачами, которые ставило перед ним время. Он был действительно одинок. Бесправный, безземельный, нищий, он не мог ощутить себя гражданином, членом гражданского коллектива. В равной степени он не мог осознать себя как личность, так как был неразвит, груб и принижен. Он принужден был по-своему, сам искать свой жизненный путь. Вот откуда взялись на Руси эти одинокие, «задумавшиеся» русские мужички, которых не без основания так боялись власти и которые так поразили немецкого художника, посмотревшего на них со стороны.

Барлах, сторонний наблюдатель, оказался свидетелем кульминации трагедии самого многочисленного и экономически самого важного сословия царской России — ее кормильца — крестьянства, брошенного недальновидной царской властью на произвол и разорение запоздалой и куцей реформой 1861 г. Сущность этой трагедии, бесспорно, была далека и непонятна Барлаху, но он сумел увидеть ее печать в веренице лиц — участников трагедии.

Русские художники смотрели на мужика с позиций многолетнего «крестьянского вопроса». Им невозможно было отрешиться от многих традиционных иллюзий, идеалов, предубеждений и принципов, которые десятилетиями эволюционировали и неизбежно налагали свою печать на всякую мыслящую творческую личность. Поэтому еще долго после краха народничества художники не могли расстаться с привычной идеализацией крестьянства, деревенского быта с его «вековыми устоями», «мирским разумом» и «любовным и сердечным общежитием», о которых писал один из самых горячих приверженцев народничества — писатель Златовратский.

С крахом народничества традиционная крестьянская тема передвижников перестала фактически существовать, и ее отголоски в творчестве того или иного художника в духе идей нового века приняли иной облик и трактовались с позиций новых живописных интересов. У одних, как у М. Нестерова, русский крестьянин становился символом «богоносца» и «правдоискателя», утрачивая свой грубый мужицкий облик и превращаясь в хрупкого и одухотворенного отрока или деву, богобоязненного и смиренного странника или странницу. У Ф. Малявина в его декоративных полотнах «Вихрь», «Бабы» буйная стихия веселья и искрометный пламенный пожар красок символизируют крестьянскую неудержимую удаль и самобытную красоту. Для А. Рябушкина, Б. Кустодиева и отчасти К. Юона мужик и крестьянская жизнь любезны были прежде всего как



Э. Барлах. Русская крестьянская пляска. 1907 г.

красочное зрелище. Тем же они были интересны и кружкам любителей-стилизаторов, «возрождающих» народное искусство (Абрамцево, Талашкино),— «вековечными устоями» народной эстетики, самобытностью — своеобразной экзотикой уже вымирающих форм быта. И даже А. Архипов, сохранивший больше других привязанность к крестьянской теме, трактовал образы крестьян и крестьянской жизни в идиллическом плане («По реке Оке», «Обратный», «Поденщицы»), чему способствовала и сочная, жизнерадостная пленерная живопись художника. Только «Прачки» выпадают из этого ряда драматической трактовкой темы, но образ «народа-страдальца» трактуется здесь по-прежнему в традициях передвижничества.

И только русские художники — Сергей Коровин и отчасти Сергей Иванов («Смерть переселенца») отметили своеобразие русской крестьянской жизни на рубеже веков. С. Коровин разрушил иллюзию «любовного и сердечного общежития», справедливости и мудрости «мирского разума» своей картиной «На миру» (1893) и, так же как наиболее прозорливые и зоркие русские писатели вроде Салтыкова-Щедрина, развенчал идеал крестьянской общины. Уже в середине 80-х годов в «Пестрых письмах» Салтыков-Щедрин писал, что община «не обеспечивает ни от пролетариата, ни от обид, приходящих извне», что «будущая форма общежития, наиболее удобная для народа, стоит еще для всех загадкою» [36].

---

[36] *Щедрин Н.* (*М. Е. Салтыков*). Собр. соч. М, 1937, т. XVI, с. 404.

В какой-то мере перекликаются с наблюдениями Э. Барлаха многочисленные этюды С. Коровина: «На заработки» (1900), «На богомолье» (1896), «В пути» (1900). В них русский художник увидел то же, что и немецкий,— крестьянский люд, выброшенный из деревни на большую дорогу,— характернейший признак русской жизни на рубеже веков. «Тогда их гнали с насиженного места, а они возвращались назад»,— пишет С. Каронин в очерке из крестьянской жизни «Рассказы о парашкинцах» (1881). «Прошло это время,— замечает писатель.— Нынче парашкинец бежит, не думая возвращаться, он рад, что выбрался подобру-поздорову. Он часто уходит затем, чтобы только уйти, провалиться. Ему тошно оставаться дома, в деревне; ему нужен какой-нибудь выход, хоть вроде проруби, какую делают зимой для ловли задыхающейся рыбы» [37]. В одном из этюдов С. Коровина — «В пути» (1895—1900) выражена та же духовная сосредоточенность, та же одинокость и замкнутость мужика, что и в рисунках у Барлаха. Большая беда выгнала этого крестьянина на дорогу, на поиски своей доли.

Как и Барлах, С. Коровин пытливо всматривается в лица, его не отпугивает их уродство и грубость. Достаточно вспомнить бедняка («На миру»), лицо которого, искаженное гримасой непереносимого душевного горя и обиды, отражает то «азиатское надругательство над личностью, которое,— как говорил В. И. Ленин,— постоянно встречается в деревне» [38]. Но в отличие от Э. Барлаха С. Коровин не только видел, но и понимал крестьян, они не были для него тайной, как для приезжего иностранца. Крестьяне С. Коровина обладают выразительностью четко очерченного характера, ясностью типической принадлежности к определенному слою населения деревни.

От Барлаха после двухмесячного знакомства с Россией и нельзя было ожидать понимания, возможно, одного из самых сложных явлений в тогдашнем русском обществе — русского крестьянства. Художник прилагал, однако, к этому все усилия, зорко следил глазом и не менее чутко вслушивался в тембр и эмоциональный тон чужой речи. Вот как он пишет об этом в дневнике, когда ему довелось увидеть чету поющих крестьян в сутолоке толпы на станции в Покатиловке: «...девушка в платке, черный узор которого оттенял светлое лицо, пела сильным голосом... в котором звучало высокое страдание мощной мелодии. Она пела с безграничной увлеченностью, то понижая, то повышая голос, достигая невероятной чистоты и высоты. Абсолютная духовность. И парень, который до этого только мурлыкал, вдруг словно вынес наружу свою душу, опьяненный мощным величием песни. Черная линия его бровей сильно пересекла его лоб, перечеркнув переносье, толстый короткий нос немного приподнят кверху, а верхняя губа слегка наплывает на

[37] *Каронин С.* Соч. в двух томах. М., 1958, т. 1, с. 115.
[38] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 1, с. 241.



Э. Барлах. Три русских крестьянина в пейзаже. 1907 г.

нижнюю, разделенная надвое бородка окаймляет подбородок. Глаза его были упрятаны глубоко в тени надбровных дуг и поблескивали оттуда. Певец наморщил лоб, словно делал неимоверное внутреннее усилие, глаза остановились с трагическим выражением скорби, как будто бы ему хотелось насладиться полной отдачей безумной страсти излияния звука»[39].

И здесь мы видим, как Барлах замечает ту же одержимость и то же напряжение духовной жизни, что и в своих набросках крестьянских лиц, только у поющих эта духовная одержимость изливается в песне, грубая телесная оболочка словно прорывается и «выносит наружу душу».

Но широкого обобщения всего увиденного в России Барлах еще не сумел сделать во время своей поездки. Хотя постоянно пытался.

Во внешнем облике русских людей он увидел очень много сходства с окружающей их природой, с ее тяжеловесными, до однообразия простыми формами, скудно проявляющими себя в едва уловимых различиях. Художник с особым удовлетворением вырисовывает форму крестьянской тяжелой одежды, как он говорит, «скроенной по моде толстокожих или напоминаю-

---

[39] *Barlach E.* Das dichterische Werk in drei Bänden, Bd. II, S. 248—249. Этот образ поющего был воспроизведен Барлахом позднее в знаменитой скульптуре «Поющий».

щей времена бронтозавров»[40]. Однообразные ритмы складок сборчатых тулупов, косой перевив онучей на слоноподобных толстых ногах крестьян, обутых в лапти и мерно шагающих по бесконечным извилинам русских дорог. Для Барлаха все это — единая, родственная всему окружающему и верная сама себе внешняя форма. Форма первичная, не замутненная чужеродным влиянием или наносным лаком европейской цивилизации. Форма столь красноречиво говорящая, что стоит лишь сделать усилие — и будет отчетливо читаться ее внутренний смысл, но уже не в модернистических знаках-символах, а в своей собственной природной сути.

Однако если формы степного пейзажа были прочтены Барлахом сразу и осенили, как озарение, душу и ум художника, то формы и образы русских людей не открылись в своем едином внутреннем смысле сознанию, хотя были не менее красноречивы, чем пейзаж. Причина заключалась в том, что для восприятия природы Барлах был подготовлен всей своей предшествующей жизнью. Здесь, в России, и совершилась встреча с тем, словно обещанным и долгожданным, чего жаждала душа художника многие годы, а найдя, сразу узнала. Но понимание человека, его судьбы, положения его на земле пришло к художнику позднее. И русская поездка в этом сыграла решающую роль, но далеко не сразу. Здесь, в России, у Барлаха еще речи не было о «Человеке» и «Человечестве». Он здесь пытался лишь понять загадку русских лиц и постичь их непонятный ему человеческий тип.

После многократных наблюдений он сделал заключение, о котором мы узнаем, читая страницы «Русского дневника» или «Поездки по степи»: «Мужчины, женщины, возницы все снова и снова бросались мне в глаза неким сходством, и я принялся делать заметки наблюдателя под знаком «tartarisch», ибо в основе их происхождения лежит этот кочевой народ (татары), так как среди местных жителей преобладает кровь этих древних кочевых номадов»[41]. И в доказательство Барлах приводит примеры удивительной ловкости, с которой все русские владеют искусством управления лошадью: «Они могут выехать внезапно из-за угла, проскользнуть сквозь неразбериху торговой площади, вознице словно передается с помощью уздечки нервная напряженность коня. Они единый организм: лошадь, повозка и возница. Как животное с хвостом и плечами, чувствует он задними колесами то, что не может увидеть глазом»[42]. Но слишком наивным и бедным по смыслу было такое обобщение, оно не объясняло всего того, что видел Барлах в веренице лиц, картин и фактов.

---

[40] *Barlach E.* Das dichterische Werk in drei Bänden, Bd. II, S. 264.
[41] *Barlach E.* Eine Steppenfahrt, S. 7.
[42] *Barlach E.* Das dichterische Werk in drei Bänden, Bd. II, S. 276.

Казалось, что проще всего было уложить эти образы «заброшенных и покинутых», нищих и бедняков в готовые и достаточно популярные в то время клише социальных оценок. Барлах с легкостью мог стать в России художником социально-критического направления; к тому времени в Германии оно уже завоевало авторитет. Однако искусство Х. Балушека, Г. Цилле и даже Кете Кольвиц не привлекало Барлаха, хотя в короткий период становления своего нового искусства, между 1906 и 1908 гг., он изредка обращался к критическому жанру.

В последние дни пребывания в России он понял, что для него мало «бросить несколько гневных слов обличения», «это не имеющее цены извинение перед безмолвным упреком» некоего вечного, несоизмеримо более глубокого и существенного, перед которым для Барлаха злоба конкретных событий — лишь временная шелуха. И, словно полемизируя с идейным противником, Барлах с горечью замечает в одном из отрывков «Русского дневника»: «Хотят проникнуть в великое, не принимая участия в милосердии и беде; видят небосвод и измеряют по опыту пешего хождения размах его пространства, в котором земля, как в вечной неутолимой тоске, стремится к небу [43].

Позднее, уже на родине, найдя наконец свой ответ для разрешения этой великой задачи, Барлах ясно понимал, почему для его искусства был неприемлем путь социально-критических оценок русских событий. Это было уже в 1926 г., когда, отвечая на письмо своего русского корреспондента Бориса Пинеса, Эрнст Барлах рассказал, как отнесся к его искусству народный комиссар иностранных дел СССР Чичерин, который «заявил, что я, кажется, люблю Россию, но не понимаю ее. Что я мог ответить на это? Как мог я понять Россию за свое двухмесячное пребывание? Все, что я мог воспринять, *я увидел*, и не столько благодаря любви, сколько благодаря *отсутствию критики*. Да, под словом «любовь» господин Чичерин понимает ведь только отношение, выраженное в оценке, пристрастие или приговор. Но сомневаюсь, смог ли бы он понять тогда, почему я, всем сердцем сросшийся с родиной, был как творец создан Россией?» [44].

Только отсутствие критицизма, только вечный поиск «подлинного и истинного», к чему Барлах стремился с юности, и только любовь к человеку, без оценок и критики, а как глубокое братское сочувствие, дали возможность немцу Барлаху русские наблюдения, типы и образы переплавить в искусство высокого общечеловеческого смысла. Но все это было потом. Понадобилось два-три года, чтобы прояснившееся в России мировоззрение мастера обрело свой пластический, образно-художественный эквивалент. Только тогда родился творец столь

---

[43] *Barlach E.* Leben und Werk in seinen Briefen. München, 1952, S. 130.
[44] *Fühmann F.* E. Barlach. Das Wirkliche und Wahrhaftige. Rostock, 1970, S. 186.

необычный, что его искусство не смогло уместиться в рамках существовавших стилистических направлений. Это было искусство нового гуманизма.

Э. Барлах сумел обобщить все впечатления русского путешествия в единую стройную систему целостного художественно-философского мировоззрения. Позднее, в 1926 г., он в одном из писем выразил философскую суть своего нового мировосприятия: «Двухмесячное путешествие в Россию в 1906 г. открыло мне понятие бесконечности... Бесконечности, из которой человеческое лишь кристаллизуется, приобретает четко очерченный образ и утверждается как таковой»[45]. В этой предельной степени обобщения понятия «Человечество» и «Человек» и в столь очевидном выражении их родства с космической бесконечностью таится, возможно, главный секрет величия и неповторимости барлаховского искусства. Его своеобразный эпический тон и монументальный стиль, а также особое умение Барлаха доводить частное наблюдение индивидуального в человеке до степени всеобщего, общечеловеческого позволило скульптору создать образы огромной внутренней емкости, нашедшие свое выражение в соответствующей лаконичной пластической форме. В этом и заключается секрет монументальности скульптур Барлаха. Поэтому такой потрясающей трагической силой обладают барлаховские нищие, а в их числе, возможно, самым трагичным, незабываемым в своей впечатляющей экспрессии является «Нищий» (1930), созданный для церкви св. Екатерины в Любеке. Тело калеки, бессильно свисающее на костылях, никнет к земле. Но, как будто бы вырываясь из плена этого жалкого инертного тела, в сверхъестественном усилии вздымается голова над острыми углами высоко торчащих плеч, опирающихся на костыли, и страдальческое, вопрошающее лицо устремлено кверху, в небо. Этот контраст двух движений пластической массы — тяготение к земле и стремление к небу — выражает, кажется, весь трагизм человеческого бытия. В этом образе, возможно ярче даже, чем в других, Барлах воплотил тот «символ человеческого состояния между небом и землей во всей своей обнаженной правде»[46], который открылся ему среди просторов русских степей.

---

[45] *Barlach E.* Prosa aus vier Jahrzehnten, S. 56.
[46] Там же, с. 5

Н. Кардинар

РОССИЯ И РУССКИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ РОБЕРТА ШТЕРЛЯ

«Дорогой доктор Поссе, в Вашей рукописи мне не хватает самого большого разочарования моей жизни... В мае 1914 г. я в последний раз поехал пароходом по Волге. Профессор Казанского университета Лопаткин [1], чрезвычайно заинтересованный моими работами, увидевшими свет в самых неблагоприятных условиях, пригласил меня тогда по-дружески на 1915 год к себе в имение, великолепно расположенное на берегу Волги, с тем, чтобы пожить и поработать там, ни о чем не заботясь, и увидеть жизнь русского, азиатского и сибирского народов, баржи и грузовые пароходы с лесом — крушение этой мечты было для меня сильнейшим ударом, нанесенным войной. Меня и сегодня охватывает тоска и надежда при воспоминании о России, о пережитом там, хотя подробности и стираются» [2],— писал 4 ноября 1929 г. немецкий художник-импрессионист Роберт Штерль к автору до сих пор единственной о нем монографии [3].

Живописец, график, рисовальщик, Р. Штерль (1867—1932) был отличным педагогом (на протяжении многих лет он был профессором Дрезденской Академии художеств, преподавателем основанной им в 1896 г. частной школы живописи для женщин), играл большую роль в культурной жизни Германии.

Воспитанный в академических традициях, он долго переучивался. Между тем Дрезден уже спорил о художниках «Моста». К тому же Р. Штерль волей обстоятельств, а не личных склонностей (заказы его тяготили) был признанным портретистом саксонской аристократии и крупной буржуазии. С другой стороны, через все творчество художника красной нитью проходит тема человека-труженика, связывающая его с Курбе, Милле, Менцелем — создателем «Железопрокатного завода». В силу этих причин Штерль был неприемлем для одних как художник рабочих, для других — как модный портретист. Р. Штерль, а затем его жена продавали и дарили рисунки, картины. Сегодня они рассеяны по всему свету — местонахождение многих неизвестно, есть работы, известные лишь по фотографиям или по названию. Очень требовательный к себе,

---

[1] В архиве мемориального Дома-музея Штерля в Велене, неподалеку от Дрездена, хранится рисунок («Пианист Рислер у рояля», 10 мая 1914 г. Самара), на обратной стороне которого рукой Штерля написано — «Kasan. Dalnaja Archangelskaja. Michail Iwanowitsch Lopatkin». Х. Циммерман в книге «Robert Sterl. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien» (Kunsthalle. Rostock, 1976) называет его Лопухиным.

[2] Рукописный архив Дома-музея Штерля.

[3] *Posse H.* Robert Sterl. Dresden, 1929.

художник согласился на первую персональную ретроспективную выставку своих работ, будучи уже 60-летним. В атмосфере шовинизма в период первой мировой войны и тем более во время второй мировой войны «русские» работы Штерля, как и Барлаха, подверглись остракизму в Германии. Только начиная с 1952 г. (его первой послевоенной выставки) этот очень крупный художник обратил на себя пристальное внимание в ГДР. В частности, большой интерес вызвали связи Р. Штерля с Россией.

Процитированное выше письмо — ясное свидетельство привязанности художника к этой стране. Он приезжал сюда четыре раза (1908—1914), был связан узами дружбы с Рахманиновым. Кусевицким, Скрябиным. России обязаны своим появлением лучшие работы Штерля.

Невольно встает вопрос: как возникли эти отношения, что заставляло художника не раз отправляться в далекую и малоизвестную страну?

Поступив 14-летним мальчиком в Дрезденскую Академию художеств, Роберт Штерль оказался в атмосфере поклонения возвышенному, но давно уже мертвому идеалу назарейцев с их культом чистого и отточенного рисунка. Академия не могла помочь Шетрлю развить его ярко выраженное живописное дарование. Окончив академический курс, Штерль начал усиленно работать на пленере, стремясь освободиться от рационализма, сухости и сентиментальности. В конце XIX в. он часто ездил в Гессен, где имел возможность непосредственно наблюдать жизнь крестьян. Время, проведенное в Гессене, принесло художнику творческую зрелость, научило его концентрировать внимание на главном, обнаружило в нем пейзажиста.

Зимой Штерль обычно возвращался в Дрезден, который к началу XX в. понемногу возвращал себе былую славу одного из крупнейших культурных центров Европы. Став преподавателем, а затем (в 1914 г.) получив профессуру, Штерль, любивший путешествовать, вынужден был значительную часть года оставаться в Дрездене. Внимание художника — сына каменотеса — тут привлекли дорожные рабочие, рабочие близлежащих каменоломен. Его другая страсть — оперные спектакли и концерты, частым посетителем которых он стал. Художник знакомится со многими выдающимися музыкантами, дирижером дрезденской оперы Эрнстом фон Шухом, дирижером лейпцигского Гевандхауза Артуром Никишем (их портреты работы Штерля получили широкую известность). Музыканты, дирижеры за пультом, сцены из опер, наряду с рабочими каменоломен,— вот круг героев и сюжетов, привлекающих отныне внимание Роберта Штерля.

Дрезденская опера, где безраздельно царствовал Рихард Штраус, где раньше блистал Рихард Вагнер, утвердила за городом репутацию мирового музыкального центра такими постановками, как «Нужда в огне» (1901), «Кавалер роз» (1911),

Привлеченные оживленной музыкальной жизнью Дрездена, сюда приезжали многие иностранцы. Среди них и русский дворянин немецкого происхождения Николай фон Струве, проводивший в Дрездене зиму, а летом уезжавший в свое имение Ибердцы (станция Кораблино) в Подмосковье. Знакомство[4] и долгая дружба со Струве сыграли важную роль в жизни немецкого художника. Н. фон Струве учился в консерватории Дрездена по классу композиции у известного тогда в музыкальных кругах Феликса Драезеке, портреты которого несколько раз писал Роберт Штерль. В архиве Дома-музея Штерля сохранились издания сказок Билибина, каталоги русских выставок, монографии о Сомове, Врубеле, свидетельствующие о стремлении Струве познакомить Штерля с русским искусством[5].

В 1906 г. в Дрезден приехал Сергей Рахманинов с семьей, подружившийся со Струве. Последний вел светский образ жизни, у него в Дрездене был широкий круг знакомых. Очевидно, Струве и представил художника Штерля известному уже в то время русскому композитору, дирижеру и выдающемуся пианисту Рахманинову. Из небольшой, но очень интересной переписки Рахманинова и Штерля складывается картина близких дружеских отношений, основанных на взаимном уважении, неизменной симпатии и доверии.

Именно дружеские отношения со Струве, Рахманиновым, с кругом знакомых им русских музыкантов, приезжавших в Германию, пробудили интерес Штерля к России, склонили его принять давнее приглашение Струве посетить его имение. Оно совпало с любезным предложением родителей одной из учениц Штерля, Женни Зигель, приехать в Петербург. Таким образом, свою первую поездку по России Штерль начал со столицы Российской империи, прибыв в Санкт-Петербург 21 июня 1908 г. Художник провел пять дней в этом городе, с которым он встретится еще раз лишь проездом (1910), всего на несколько часов. Северная Венеция оставила заметный след в творчестве художника. Она произвела на него большое впечатление не только своей архитектурой и замечательными художественными коллекциями, но и социальными контрастами городской жизни.

В одном из писем к жене от 24 июня 1908 г. художник писал: «О музее Эрмитаже, грандиознейшем в мире, я не хочу говорить, слова бессильны. Одно то, что здесь Рембрандт представлен такой массой великолепных картин, что знакомство

---

[4] Не позднее 1900 г., которым датируется фотографический портрет Струве, подаренный им Штерлю. Подпись в левом нижнем углу фотографии гласит: «Господину Роберту Штерлю в знак дружбы и уважения. Николай Струве. Рождество 1900». Жена Струве, Вера, посещала школу живописи Р. Штерля. Возможно, она познакомила художника со своим мужем.

[5] В частности, каталог выставки древнерусского искусства в ознаменование 300-летия дома Романовых (Москва, 1913), книги С. Я. Яремича «Михаил Александрович Врубель, жизнь и творчество» (изд. Кнебель, 1911), Оскара Би «Константин Сомов» (изд. Юлиуса Барда, 1907). Всего 465 экземпляров, многие книги — с дарственными надписями Н. Струве.

с ним, по существу, совершается заново. Сегодня я был с господами Зигель в одном княжеском собрании, которое и сами Зигели еще не видели. По отличнейшей рекомендации, так как иначе туда не попадешь, мы осмотрели дворец, сокровища которого невозможно описать,— Аполлон Бельведерский в бронзе, великолепные итальянцы, Веласкез и т. д. Оружие, скульптура, мебель, отлично обставленный дворец, подобного которому я еще никогда не видел... Короче, это было неповторимо... Вчера вечером — здесь, как ты знаешь, белые ночи — мы были в большом народном доме... это значит, что бедные люди получают тут дешевую хорошую еду и питье, театральные и эстрадные представления в больших вместительных залах. Какое число людей развлекаются здесь с детьми и близкими! А неподалеку — вооруженные часовые охраняют узников, из года в год томящихся в ужасных, сырых подземных казематах Петропавловской крепости. Я ходил несколько раз на площадь, куда Гапон с многими тысячами людей пришел к царю, чтобы рассказать ему о горькой нужде народа. Здесь солдаты стреляли прямо в толпу. Народ, однако, исполнен силы, не спит, как у нас, но и правительство тоже. Все тут как-то свирепее» [6].

Наслышавшись об «ужасных, сырых подземных казематах Петропавловской крепости», Штерль хотел увидеть все своими глазами, о чем говорят беглые зарисовки заключенных и сопровождающих их солдат, зарисовки собора Петропавловской крепости.

Художника поразили также своей живописностью красные мундиры придворных музыкантов в Петергофе. Желание непременно написать этот оркестр даже заставило Штерля изменить свой маршрут. 25 июня 1908 г. датированы рисунки, выполненные во время посещения думы, где как раз выступал с речью Родзянко, несколько раз изображенный Штерлем на трибуне [7]. «Рынок», «Скачки», «У фабрики», «Возчик угля» и многое другое из увиденного в Петербурге запечатлел Штерль [8].

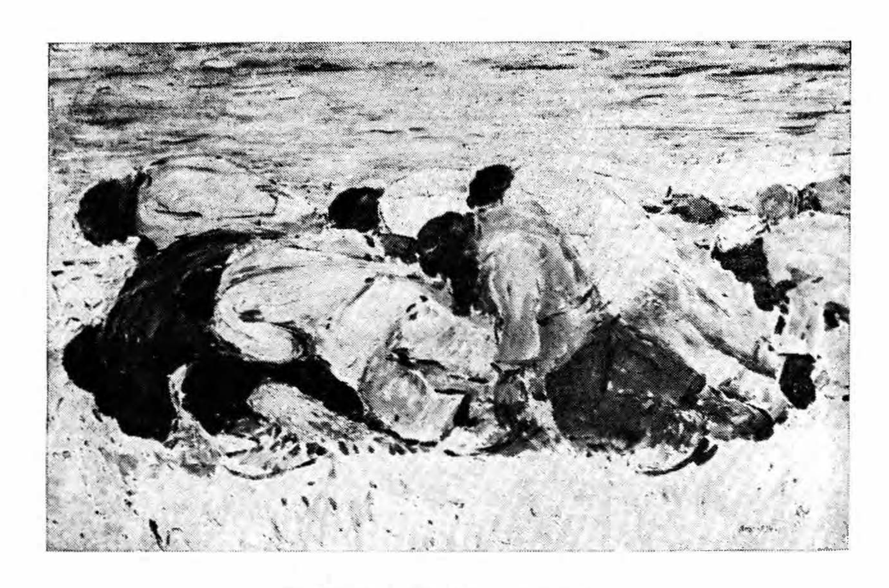
Обычно, путешествуя, художник пользовался карандашом, углем, пастелью, акварелью и, как правило, листами бумаги и картона небольшого формата. Эти работы затем быстро распродавались, оседая в частных собраниях, где со временем их следы вообще потерялись. «Грузчики угля» — два рисунка сохранились в гравюрном кабинете Дрездена, а в Дрезденской галерее Новых мастеров — картина, датируемая 1910 г. Это

---

[6] Архив Дома-музея Р. Штерля.

[7] Дума, 1908, 25 июня. Карандаш.— Дом-музей Р. Штерля. Записная книжка 69, с. 18, 33, 90, 100.

[8] Рисунки карандашом: «По дороге в Петропавловскую крепость», «Петропавловский собор», «На скачках» (цв. мел, акварель). 5 июля 1908 г.— Там же. Записная книжка 70, с. 47, 48. «Рынок» — известна по фотографии с оригинала; «У фабрики» — существует почтовая открытка с цветным воспроизведением (фирма Роммлер-Йонас. Дрезден).



Р. Штерль. Бурлаки на Волге.
Холст, масло. 1910 г.

сумрачное, почти одноцветное полотно с едва различимыми силуэтами заводского здания. Первым планом, параллельно линии горизонта,— ряды тачек, груженных углем, и большие, сильные люди, словно распластавшиеся под их тяжестью. Иностранец, приглашенный в столицу Российской империи и обласканный представителями высшей аристократии, он выбрал для своей большой картины именно этот мотив, напомнивший ему рабочих саксонских каменоломен.

Переполненный впечатлениями, Штерль приехал в Москву 27 июня и, бегло осмотрев ее, тут же направился в имение Струве — Ибердцы. Пейзажи и жанровые сценки, написанные там, отличаются спокойствием, внутренней уравновешенностью, лиричностью. Удивляет способность художника понять и прочувствовать характер совсем чужого ему пейзажа, передать его тончайшие эмоциональные нюансы. Если тематически рисунки, увидевшие свет в Ибердцах, близки работам, созданным в Гессене, то стилистически они совсем иные. Появилась свобода письма, исчезло многословие произведений гессенского периода.

Спустя неделю художник вместе со Струве уехал в Москву, чтобы отправиться в путешествие по Волге. Но весеннее половодье задержало путников, и Штерль использовал время для знакомства с городом. «Я надеюсь кое-что из увиденного в Москве изобразить потом по памяти. Ты не можешь себе представить, что это за живописный город...» [9].

---

[9] Письмо к жене от начала июля 1908 г.— Архив Дома-музея Р. Штерля.

Первое путешествие по Волге было очень коротким, всего три дня. Посетив Нижний Новгород, Самару и Саратов, Штерль и Струве вернулись поездом в Москву, куда пришло разрешение из Петербурга писать военный оркестр царя, понравившийся художнику, на что он уже перестал надеяться.

«Сегодня утром я был в Петергофе у генерала этого оркестра — очень любезный и отзывчивый господин. Но все равно ничего не выйдет, так как оркестр сегодня здесь, а завтра там, да и репетиции тоже нерегулярны и не объявляются предварительно. В Петергофе гостиницы сейчас переполнены и очень дороги. Все равно хочу завтра, во вторник, отправиться туда, чтобы начать. Надеюсь выполнить там несколько необходимых мне штудий, чтобы потом в Дрездене написать картину. Охотнее всего я купил бы после штудий один красный мундир, хотя бы старый, тогда я имел бы по меньшей мере что-то настоящее» [10].

Из письма следует, что Штерль намеревался по выполненным на месте эскизам написать в Дрездене картину. К сожалению, она известна лишь по цветным воспроизведениям в старых публикациях. Эскиз гуашью, сохранившийся в Доме-музее Штерля, отличается от несохранившейся картины совсем незначительными деталями.

В последнем письме из России 1908 г. художник сообщает жене о болезни, начавшейся еще на Волге и вынудившей его поскорее вернуться в Германию. В последний день пребывания в Петербурге Штерль получил счет гостиницы «Европейская», сохранившийся в архиве художника и представляющий для нас интерес записями на обратной стороне. «Спросить, какая картина Малявина находится в Петербургской Академии художеств, где картина Репина «Бурлаки на Волге»? Обе картины нельзя было увидеть». На основе этой беглой заметки можно утверждать, что Штерль действительно не видел в оригинале «Бурлаков» Репина, приступая к работе над этой темой в 1910 г., но лишь слышал о ней и, возможно, видел только в репродукции. Вернувшись на родину, художник устроил в Дрездене небольшую выставку своих работ — преимущественно русских. Сохранившийся проспект выставки убеждает в том, что отнюдь не все они сохранились. Кроме упоминавшихся выше петербургских рисунков, здесь экспонировались и «Ночь на волжском пароходе», «Грузчик на Волге», «Плот на Волге» и др.

Свою вторую поездку в Россию художник совершил по приглашению известного русского контрабасиста и дирижера Сергея Кусевицкого.

Переселившийся в 1909 г. в Берлин, Кусевицкий основал Русское музыкальное издательство, духовным отцом которого был Сергей Рахманинов, ставший членом Совета с решающим голосом. Место секретаря издательства было предложено

---

[10] Письмо к жене от 20 июля 1908 г.— Там же.



Р. Штерль. Дирижер С. А. Кусевицкий.
Уголь. 1912 г.

Н. фон Струве. Очевидно, с этим предложением связано переселение семьи Струве в Берлин. Одновременно покинул Дрезден и Рахманинов, отправившийся вначале на гастроли по США, а затем через Дрезден в Москву.

Издательство, зарегистрированное официально 25 марта 1909 г., ставило своей задачей помогать молодым композиторам. Первыми были опубликованы сочинения А. Скрябина, затем С. Рахманинова и И. Стравинского, С. Прокофьева и др. Произведения этих композиторов легли в основу репертуара оркестра Кусевицкого. Издательство задумало выпуск многотомного труда «К истории русской музыки» и ряда открыток с портретами русских композиторов. Одним из первых появился портрет Сергея Рахманинова, подписанный самим композитором,— «10 апреля 1909», и Александра Скрябина, заказанные издательством немецкому художнику Роберту Штерлю. Оригинал портрета Рахманинова не сохранился, в какой-то мере о нем можно судить по сильно заретушированной открытке. Спокойный, умный взгляд композитора выражает твердость убеждений, веру в свои силы. Чувствуется и большая человеческая симпатия художника к композитору, которого он хорошо знал.

Великолепен и небольшой портрет Игоря Стравинского работы Штерля. Он был выполнен, вероятно, в 1914 г. в Москве, где художник постоянно вращался в музыкальных кругах, близких Кусевицкому, первому исполнителю и покровителю молодого Стравинского. Этот портрет, как и многие сохранившиеся

изображения Скрябина, речь о которых пойдет ниже, относятся к числу несомненных творческих удач Штерля.

Многочисленные турне по России Кусевицкого с собственным оркестром, в том числе три поездки по Волге на комфортабельных, специально для этих целей зафрахтованных пароходах [11], широко пропагандировали музыку. Обладая большим организаторским талантом, Кусевицкий приглашал лучших солистов, иностранных гостей, писателей, журналистов, художников. По сохранившимся в архиве Роберта Штерля материалам можно подробно воссоздать картину каждой поездки: из Рыбинска или Ярославля до Астрахани и обратно до Нижнего Новгорода, где кончалась поездка и откуда все общество поездом возвращалось в Москву.

В 1910 г. Штерль получил приглашение дирижера принять участие в первой организуемой им поездке по Волге. Художник отправлялся 8 мая в Петербург, где проездом в Тверь остановился лишь на несколько часов. «Путь от Твери до Рыбинска, где состоялся первый концерт с неслыханными овациями, очень долог,— писал он жене 15 мая 1910 г.— Мы покинули Тверь в понедельник ночью и будем лишь сегодня в 9 часов в Рыбинске. Я лег вчера в 11 часов и встал ночью в 3 часа. Перед восходом солнца был туман! Было так призрачно, что теперь можно понять все легенды и сказки страны...

Сегодня вечером в Рыбинском театре второй концерт, что будет очень интересно, потому что этими музыкантами раньше дирижировал Рахманинов и, приезжая в Москву, всегда дирижирует Никиш. Вчера вечером в 9 часов мы прибыли в Углич, прекрасный старый город с древними церквами и другими диковинами, которые можно осмотреть... Мы были в музее, устроенном в самой старой церкви, где был убит царевич около 1200 г.[12]... Неслыханное богатство церквей, их число бесконечно, при этом они всегда расположены в самых красивых уголках, какие только можно найти...

60 часов от Астрахани до Саратова скоро останутся позади, они были прекрасными. Погода нам благоприятствовала. Мои картоны все использованы... но многие из них я должен подарить, и при этом лучшие, частично Кусевицкому, Скрябину, доктору. Сейчас 8 часов, утро, к обеду мы прибываем в Саратов... Потом будут концерты в Саратове, Самаре, Казани и Нижнем Новгороде, при этом самый лучший — последний, во вторник вечером, в среду мы едем в Москву на несколько дней и по приглашению Кусевицких отправимся в Харьков (Малороссия)... Должен сказать, что Малороссия — абсолютно другая

[11] Даты трех турне С. А. Кусевицкого по Волге: 9 мая — 8 июня 1910 г. на пароходе «Первый»; 25 апреля — 25 мая 1912 г. на пароходе «Княжна»; 28 апреля — 28 мая 1914 г. на пароходе «Император».

[12] Царевич Дмитрий, сын Ивана Грозного, погиб в Угличе 15 мая 1591 г. (*ред.*).

страна и другой народ сравнительно с Россией. Она много южнее и полна великолепных красот...»[13].

Планы путешествия Р. Штерля, однако, были изменены. Вместо Харькова художник поехал в уже знакомые ему Ибердцы. Очевидно, прощаясь в Москве, Кусевицкий подарил ему свои фотопортреты с посвящениями, хранящиеся в Доме-музее художника. В Ибердцах в течение одной недели Р. Штерль сделал около тридцати известных нам отличных зарисовок крестьян. Остановившись ненадолго в Москве, где в день отъезда Штерль зарисовал магазин Русского музыкального издательства, он покинул Россию 21 июня 1910 г.

В турне по Волге принял участие и Александр Скрябин, давший 19 концертов в 11 городах. Незаурядная личность композитора, его оригинальные произведения увлекали Штерля. Во время поездки он часто рисовал А. Скрябина и Татьяну Шлётцер-Скрябину. По меньшей мере один рисунок, известный по фотографии, он подарил композитору.

В феврале 1911 г. Скрябин гастролировал в Германии, дал концерты в Дрездене, Лейпциге и Берлине. Скрябин и Штерль в Дрездене постоянно были вместе, как сообщает композитор жене. В это время художник написал несколько портретов Скрябина; один из них, упоминавшийся выше, был издан в виде открытки[14]. Композитор остался им доволен: «Какой портрет Штерль сделал! Я знаю, что ты будешь бесконечно довольна. Он столько вложил в него. Получилось какое-то идеальное существо с мягким овалом лица и очень сложным выражением глаз: я бы очень хотел быть таким!»[15] Исследователь творчества композитора А. Кашперов считал этот портрет лучшим изображением А. Скрябина. Однако он ошибался, полагая, что портрет был написан во время волжского турне 1910 г.[16].

Штерль, вероятно, собирался приехать на последний концерт Скрябина в Берлин, но не смог и должен был ограничиться поздравительной телеграммой в адрес композитора: «Господину Скрябину сердечные поздравления. Приветы. Штерль».

25 апреля 1912 г. началось очередное концертное турне Кусевицкого по Волге. И вновь в этой поездке принимает участие Штерль, а также пианист Марк Мейчик, чьи изображения мы также часто встречаем у художника, молодой композитор Исайя Добровейн и несколько художников, не все имена которых удается, к сожалению, восстановить. Тут были «петербуржец Иван Тиле, который уже многие годы живет в Париже,

---

[13] Архив Дома-музея Р. Штерля.
[14] Имеется в виду рисунок из музея в Карл-Маркс-штадте.
[15] Письмо А. Скрябина Т. Шлётцер-Скрябиной из Дрездена от 19 декабря 1911 г.— *Скрябин А. С.* Письма. М., 1965, с. 561.
[16] Известны портреты А. Скрябина работы Штерля: в художественной галерее Карл-Маркс-штадта и Билефельда (оба — уголь, мел, цветной карандаш, 1911 г.); в Доме-музее Штерля (два рисунка углем, один из них датирован 1911 г.).

очень прилежен, во второй каюте еще два художника... С Саратова еще один — новый московский живописец Кузнецов в духе «Моста» и я с моим хромающим французским; по-русски же, к сожалению, ни могу беседовать»[17]. П. Кузнецов, вероятно, вызвал симпатию у сдержанного и скромного дрезденского живописца. Приехав в Москву в 1914 г., Штерль, несмотря на языковый барьер, войдет с П. Кузнецовым в более тесные контакты. По словам Циммермана, вместе с Кузнецовым он смотрел тогда многие частные собрания — В. О. Хиршмана, М. А. Морозова, И. С. Остроухова, И. И. Цветкова[18].

6 мая 1912 г. Штерль пишет жене: «...так как сейчас мы проезжали днем некоторые отрезки пути, которые ранее проезжали ночью, то очень многое мне кажется совсем незнакомым, и я должен сказать: Россия прекрасная страна, и, чем больше я смотрю на нее, тем яснее мне это становится»[19].

Но с красотой приволжской природы и живописных старинных городов[20] соседствуют ужасающие нищета и бесправие народа, поражающие Штерля. «Вчера под вечер мы вновь видели транспорт с арестантами, отправленными в город под конвоем вооруженных солдат. Это было отвратительно... Когда мы вернулись с концерта в Царицыне, к нашему пароходу пришвартовался другой, с партией арестантов, скованных цепями попарно,— ужасное зрелище; на нашем пароходе были конвоиры с заряженными ружьями и с насаженными на них штыками, чтобы в случае, если кто-нибудь отважится на побег, стрелять по нему незамедлительно»[21].

К этому времени у художника наметились уже мотивы и города, которым он отдавал предпочтение,— Нижний Новгород, Астрахань, Казань. Прибыв туда, он, не теряя времени, приступал к работе: «...рабочие и грузчики в порту совершенно удивительны, я охотно остался бы здесь надолго... Нижний — поразительный город»[22].

Портовых грузчиков Роберт Штерль наблюдал и рисовал еще в Роттердаме в 1906 г., но лишь в России художник по-настоящему открывает для себя тему труда, приобретающую в русских работах социальный смысл и отточенную художественную форму. К сожалению, местонахождение нескольких больших работ маслом с монументализированными фигурами грузчиков до сих пор неизвестно.

---

[17] Цит. по кн.: *Zimmermann H.* Robert Sterl. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien, S. 59.

[18] Архив Дома-музея Р. Штерля.

[19] Там же.

[20] Несколько экзотическим, очень сдержанным по цвету предстал Ярославль на одноименной картине Штерля (холст, масло, 1912), находящейся сегодня в Историческом музее Дрездена.

[21] Письмо к жене (недатированное). Кроме того, в Доме-музее Р. Штерля хранится и рисунок «Арестанты, конвоируемые солдатами».

[22] Почтовая открытка к жене от 29 апреля 1912 г.— Архив Дома-музея Р. Штерля.



Р. Штерль. Отдыхающие грузчики.
Холст, масло. 1926 г.

Астрахани обязана своим появлением одна из самых известных картин Штерля — «Калмыцкая лодка» (1914. Картинная галерея Новых мастеров. Дрезден). Основой ее послужили и первые впечатления 1911 г., и совершенная в 1912 г. поездка на лодке в калмыцкое селение, «которое было великолепно; я даже не могу сказать, как прекрасен был этот остров в первой весенней зелени...» [23]. Из Астрахани пароход взял курс на Нижний-Новгород, где окончилась гастрольная поездка оркестра Кусевицкого 1912 г.

Русских работ 1912 г. сохранилось сравнительно мало. Погода в первую половину поездки не способствовала интенсивной работе на пленере; когда же наконец установились теплые дни, оставалось слишком мало времени, чтобы могли просохнуть живописные работы, и художнику пришлось ограничиться рисунками и акварелями.

---

[23] Письмо к жене от 15 мая 1912 г.— Там же.

В четвертый и последний раз Р. Штерль прибыл в Москву по приглашению С. Кусевицкого 6 апреля 1914 г. за три недели до начала гастролей.

Первые две недели в Москве были заполнены посещениями концертов, балетов и опер. Он писал жене 8 апреля: «Вечером я был, благодаря доброте Раха (так называли Рахманинова близкие ему люди.— *Н. К.*), в Большой императорской опере, что-то Мусоргского — совершенно великолепно» [24]. К 10 апреля художник успел послушать одну из опер Мусоргского, концерт Баха, оперу Римского-Корсакова, побывать в балете. «Благодаря Раху я был два раза в опере, и сегодня наконец у К. С. Станиславского — это было великолепно, я совершенно потрясен...» [25]. Штерль в этом письме радуется встрече с К. С. Станиславским, упоминая, что она могла бы состояться еще в 1906 г. в Дрездене во время гастролей Московского Художественного театра. По-видимому, Рахманинов или Струве рассказали тогда Станиславскому о дрезденском художнике, но встреча не состоялась по болезни Штерля, о чем свидетельствует надпись рукой Станиславского на программе спектакля «Царь Федор Иоаннович»: «Господин Роберт Штерль, очень сожалею, что не познакомился с Вами. Желаю скорого выздоровления. К. Станиславский» [26].

Очень часто в это время Штерль встречался с Рахманиновым, отдыхал в кругу родных и друзей композитора, работал у него дома.

Знакомство и дружба Роберта Штерля с Рахманиновым, к сожалению, не нашли до сих пор отражения в печати. Глубоко русская музыка Рахманинова и его личное обаяние помогли немецкому художнику лучше понять русское искусство. В апреле 1914 г. Рахманинов приглашал Штерля в театр, раскрывал для него двери труднодоступных частных собраний живописи, как, например, Щукина, они вместе ездили на машине, которой, по свидетельству Штерля, композитор управлял мастерски. «Сегодня только что пришел от Рахов домой, после того как писал у них с 4 часов, а затем ужинал. Младшая дочь Татьяна очень мило рисует, она была постоянно при мне и наблюдала. Она, как и Ирина, стала очень симпатичным ребенком, они обе так непринужденны, что это настоящее удовольствие видеть их вокруг себя. И госпожа Рах, и сестра, и он,— да я не могу передать даже, как я себя у них чувствую,— так восхитительны они. Рах здесь самая большая знаменитость, какая только есть в Москве, наряду с Шаляпиным. Вчера ездили на машине, которую он вел сам, на большой аэродром, где один летчик проделывал на самолете великолепные фигуры. Миллион москвичей были здесь, и часто взгляды

---

[24] Архив Дома-музея Р. Штерля.
[25] Почтовая открытка жене от 9 апреля 1914 г.— Там же.
[26] Программа хранится там же.

их направлялись на нашу машину. Рах делал вид, что он ничего не замечает. Ездит он блестяще. Сегодня я написал кое-что из аэродрома, и вообще был последнее время очень прилежен. Сегодня в 10 часов репетиция у Кусевицкого. Он играл Вторую симфонию Рахманинова, и завтра, и послезавтра будет тоже, до отъезда на Волгу. Завтра иду с Рахом в императорскую оперу на «Царя Салтана» Римского-Корсакова. Я очень рад этому. После обеда ездил с Рахом на машине, которой он сам правил, в один монастырь, где мы уже недавно были. Это великолепное место...» [27].

Однако самым, пожалуй, сильным впечатлением этих дней было празднование пасхи: «...мы, Рах, его сестра, Струве, Гришин и я, приняли участие в полуночной процессии при сотнях свечей вместе с миллионами людей... Сегодня утром кое-что из этого написал... Я хочу сделать разное из великолепного празднования пасхи. В среду, после обеда, возвратятся Кусевицкие и будут продолжаться репетиции, которые я послушаю, затем в четверг вечером иду с Рахом в императорскую оперу... Во вторник после обеда он меня заберет, чтобы писать из его квартиры, великолепно расположенной... [28].

Путешествуя с оркестром Кусевицкого по Волге, Штерль часто имел возможность слушать музыку Рахманинова, Второй концерт и Вторая симфония которого были включены в программу турне. «Ежевечерние концерты здесь превосходят все ожидания, они так грандиозны, что это невозможно описать словами, а Рахманинов такой великолепный художник, что его Вторую симфонию так часто и в таком прекрасном исполнении слушать просто восхитительно» [29].

Покидая Москву, расставаясь с композитором и его семейством, Штерль писал: «Быть вместе с этим действительно очень большим художником и человеком — сказочное удовольствие» [30].

Во второй половине апреля Штерлю удалось попасть в различные московские собрания. Много времени он провел в Третьяковской галерее. По сохранившемуся в Доме-музее архиву художника создается впечатление, что он, действительно тесно связанный с московскими музыкальными кругами, был мало знаком с художниками, но прекрасно ориентировался в современной ему русской живописи. Штерль останавливает свое внимание на следующих художниках, чьи имена он пометил в тетради с заметками о русском искусстве: «Молодые... художники: Сарьян, Кузнецов, Сапунов, Судейкин, Крымов, Богаевский, Николаус Миллиотти, Игорь Грабарь; скульпторы: Коненков» [31].

---

[27] Письмо жене от 22 апреля 1914 г.— Архив Дома-музея Р. Штерля.
[28] Письмо жене от 19 апреля 1914 г.— Там же.
[29] Письмо жене от 20 мая 1914 г.— Там же.
[30] Письмо жене от 24 мая 1914 г.— Архив Дома-музея Р. Штерля.
[31] Там же.

28 апреля начались последние волжские гастроли оркестра Кусевицкого. В Ярославле, где состоялся первый концерт, все общество взошло на пароход «Император», взявший курс на юг в условиях сильного ледохода и тумана. Состав гостей, приглашенных на этот раз Кусевицким, художник комментирует следующим образом: «...очень известный музыкальный критик и писатель Оскар Би (Берлин.— *Н. К.*) поедет с нами на Волгу, это будет интересно. Общество в этом году будет составлено иное — старый Гришин и я, Коломийцев из Петербурга, с сыном, писатель Абель с женой (Америка), пианист Рислер с женой, Ник на несколько дней, фрау Хаусшильд (жена немецкого консула.— *Н. К.*) с самого начала поездки, Эмо с женой позднее, новый врач, писатель Брауде, Кузнецов — великолепный художник» [32].

Писатель Би выпустил позднее интересное, хотя и несколько тенденциозное повествование (с литографиями Штерля) о путешествии, помогающее нам сейчас восстановить атмосферу не только поездки 1914 г., но и предыдущих. Так, например, читаем у Би: «У нас были три художника. Венгр Герлицци (друг Штерля, которого он называл Эмо.— *Н. К.*) обладал способностью несколькими штрихами и красочными пятнами охарактеризовать проплывающий мимо пейзаж; Кузнецов, наиболее уважаемый из молодых русских, был элегантен и по-парижски современен в манере писать берег, города и натюрморты... Штерль из Дрездена заботился о своей специальности — портовых рабочих — и осуществлял во имя их прославления эту поездку уже третий раз. Мастер своего предмета, которого я полюбил за серьезность и неустанность, с которыми он поставил на службу искусству свои глаза и руки. Кузнецов писал маслом широко, на людной палубе, среди белого дня. Герлицци рисовал на палубе и в каюте. Штерль сидел один с самого раннего утра на палубе и рисовал грузчиков, людей из народа, рыбные промыслы, чтобы затем у себя в каюте, превращенной в мастерскую, довести работы до конца. Наконец, все это вывешивалось на палубе для просушки» [33].

И в этой поездке музыка стала для Роберта Штерля одним из источников вдохновения, музыкой была проникнута вся атмосфера жизни на пароходе. В концертах по вечерам звучала классическая и современная музыка в первоклассном исполнении, днем можно было услышать бесхитростные народные мелодии, протяжные и ритмичные песни грузчиков, портовых рабочих и матросов, сопровождаемые порой игрой на балалайке. Напевные, часто печальные русские песни были созвучны широте русского пейзажа, в этих песнях отражалась ширь приволжских степей и благородная строгость русской архитектуры. Даже Оскар Би, не отличавшийся тонким пониманием нацио-

---

[32] Письмо жене от 19 апреля 1914 г.— Там же.
[33] *Bie Oskar*. Musik auf der Wolga. Leipzig, 1920.

нальной русской культуры, отмечал, что песня играет большую роль в жизни русского человека.

«Матросы пели нам свои песни. Русские отводят душу в песне. Поднимая якорь или перетаскивая рояль, на складе, таская ящики, они поют свои песни, чтобы найти трудовой ритм. Работа и ритм... Вечера окутывали нас, лодки с балалайщиками окружали пароход, звучали песни, в большинстве случаев меланхолические, в миноре... византийские вычурные... Волжские песни одно- или многоголосные слышны повсюду... Кажется, не было вечера, когда бы мы не погружались в атмосферу русской музыки. Она была зеркалом пейзажа: всегда широкие, всегда возвышенные, стихийные и все же сильные ощущения, словно от Шумана или Дебюсси...» [34].

Размеренная последовательность концертов была в этом путешествии нарушена необычным событием — концертом для рабочих Царицына. То, что этот концерт произвел впечатление на Штерля, понятно, так как главной темой его творчества был трудящийся человек. Приглашенный очень состоятельными людьми в Россию, в поездку на комфортабельном пароходе, он не был слеп и видел громадный разрыв между роскошью немногих и неслыханной нищетой народа. Все русские произведения Штерля свидетельствуют о том, что он стремился понять жизнь русского народа не только как художник, но и как человек.

«Сегодня в обед, в 12 часов, в народном доме Царицына — благотворительный концерт для рабочих, это будет интересно, надеюсь, приедет много народа. Только что смотрел один пароход, прошел по третьему и четвертому классам, составляющим самое тяжелое впечатление» [35]. Штерль посетил этот концерт и зарисовал оркестр с Сергеем Кусевицким [36].

О том, как прошел концерт, читаем у Би: «Царицынский зал с тремя громадными картинами над подиумом: средняя — копия васнецовского «Князя Игоря» из Третьяковской галереи, левая — спившийся, правая — добродетельный рабочий. Это дело рук священника. Рабочие должны были огранизовать собственный оркестр имени Кусевицкого. Кусевицкий играл для них, перед ними... священник светился радостью... Он привел с улицы кого только мог найти. Кусевицкий играл популярную симфонию Калинникова и увертюру Глинки к «Руслану и Людмиле» и другое, только русское. Он произнес хорошие слова. Рабочие были внимательны...» [37].

Самым южным пунктом путешествия и на этот раз стала Астрахань, старая, шумная, многоязычная Астрахань, куда

---

[34] *Bie Oskar*. Musik auf der Wolga, S. 18.

[35] Письмо жене от 21 мая 1914 г.— Архив Дома-музея Р. Штерля.

[36] Карандашный рисунок «Концерт для рабочих». Царицын.— Там же.

[37] *Bie Oskar*. Musik auf der Wolga, S. 15.

«Император» прибыл 16 июня и где простоял не менее двух дней. Астрахань, дающая путешественнику ощущение Востока, каждый раз вызывала у Штерля особую творческую активность. В этом городе он писал маслом портовых рабочих, персов, калмыков, порт, концертные залы, стремясь наиболее полно выразить себя. Покинув Астрахань, пароход, остановившись в Царицыне, Саратове, Самаре и Казани, подошел к Нижнему Новгороду, где состоялся последний концерт.

Утром 29 мая Штерль приехал в Москву, но, не спеша покинуть Россию, остался здесь на несколько дней. Он собирался в дальнейшем заняться русским языком, а затем в одиночестве приехать в хорошее время года в Казань на три — шесть недель, чтобы там работать: «Этот чудный план делает меня счастливым, и я питаю надежду сохранить здоровье, чтобы его выполнить. Путешествуя, я отлично изучил страну, и теперь знаю, что и где писать хочу, знаю, что мне нужно. Теперь я должен прилежно изучать русский с тем, чтобы в случае необходимости обходиться без посторонней помощи»[38]. Этим планам не суждено было осуществиться — помешали война, революция, старость и болезни. Но сохранился засвидетельствованный перепиской с его учеником Робертом Либкнехтом интерес к судьбам московских художественных собраний. Принимая участие в подготовке международной выставки 1926 г. в Дрездене, он настаивал на том, чтобы наряду с «великолепными французами» из русских собраний экспонировались и русские художники, начиная с Сурикова и кончая современными живописцами, графиками и скульпторами. Во второй половине 20-х годов он пишет по памяти «Процессию у Симбирска»[39], «Вечер на Волге»[40], «Нижний Новгород. Отдыхающие грузчики»[41] — лучшее из созданного Р. Штерлем.

Максим Горький, увидев русские работы Р. Штерля, не поверил, что они созданы иностранцем. Так тонко были переданы художником характер пейзажа и людей, с детства знакомых замечательному писателю.

---

[38] Цит. по кн.: *Zimmermann H*. Robert Sterl. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien, S. 34.

[39] Холст, масло, 1920. Кёльн, Д-р Мадаус.

[40] Холст, масло, 1923 г. Местонахождение неизвестно.

[41] Холст, масло, 1926 г. Дрезденская галерея Новых мастеров.

Н. А. Евсина, Т. П. Каждан

И. Э. ГРАБАРЬ И ДЕЯТЕЛИ НЕМЕЦКОЙ КУЛЬТУРЫ
(конец XIX — первая треть XX века)

По собственному признанию Игоря Эммануиловича Грабаря, «почти единственным источником радости и горя, восторгов и страданий, восхищения и возмущения, единственным подлинным содержанием жизни»[1] для него всегда было искусство. Искусство являлось основой и его разносторонней, чрезвычайно энергичной деятельности, которая совершалась «из страсти к искусству, во имя искусства», совершалась потому, что без этого он «не мог существовать»[2].

О многогранном характере общественной, научной и художественной деятельности академика И. Э. Грабаря (1871—1960) писалось немало. Грабарь широко известен как живописец и ученый, историк искусства и художественный критик, музейный деятель и один из основоположников советской школы реставрации, научной охраны памятников художественной культуры, педагог и организатор ряда крупных художественных выставок.

Органичной была связь Грабаря с зарубежной художественной жизнью. Он экспонировался на многих русских и советских выставках, устраивавшихся за рубежом, нередко бывал их инициатором. Известен ряд выступлений художника в зарубежной печати, знакомивших западного читателя с произведениями русской живописи и архитектуры, достижениями современного русского и советского искусства. Он много путешествовал, целеустремленно изучая по заранее составленной им программе архитектурные памятники и музейные собрания ряда стран. Обширен круг иностранных корреспондентов Грабаря, включавший видных европейских ученых, археологов, историков искусства, живописцев, архитекторов, реставраторов, музейных деятелей.

Значительный интерес представляют контакты Грабаря с деятелями немецкой культуры. Корни этих контактов уходят в последние годы XIX в., когда молодой художник отправился вместе с Д. Н. Кардовским, товарищем по Петербургской Академии художеств, продолжать свое образование за границей.

Выбор пал на Мюнхен, который на рубеже столетий был одним из крупных художественных центров Европы. По воспоминаниям живописца А. А. Рылова, «там работали такие художники, как Ленбах, Штук, Бартельс и много других выдающихся мастеров. Издавались художественные журналы, распространявшиеся по всему свету. Пользовались славой хранилища ста-

---

[1] *Грабарь И. Э.* Моя жизнь. Автомонография. М.— Л., 1937, с. 14.
[2] Там же, с. 331.

рого и нового искусства — пинакотеки, галерея Шака, музей скульптуры — Глиптотека и другие. В Академии художеств и в частных мастерских работали молодые художники, съезжавшиеся со всей Европы. Особой известностью пользовались студии Ашбе и венгерца Холлоши. В Мюнхене периодически устраивались международные выставки, Сецессионы и постоянные выставки старого и нового искусства» [3].

Летом 1896 г. Грабарь и Кардовский сняли ателье на Гизела-штрассе, 25 и начали посещать мастерскую-школу словенского художника Антона Ашбе — в недалеком прошлом воспитанника Баварской академии искусств [4]. Вскоре он сообщал писателю А. А. Луговому: «Каждый день приносит мне целую уйму сведений и познаний в моем ремесле, голова кружится от того, что узнаешь, узнаешь и узнаешь без конца по части рисования... это блаженство так учиться и так ясно чувствовать свое движение вперед... Я ухитрился сделать такие успехи, что на мои головы наш профессор указывает как на образчик того, как надо учиться другим... Ну как же мне не радоваться? У меня одна только забота, как бы мне хоть один годик поучиться здесь. Никакая мысль о творчестве не мутит моего мозга,— меня томит только жажда, страшная жажда знать, уметь» [5]. Впоследствии Грабарь отмечал, что «у Ашбе так же была своя «система», как у Чистякова и как у всякого крупного педагога. А Ашбе был крупнейшим педагогом... Он обращал внимание учеников только на основное, главное, заставляя отбрасывать мелочи. Важна была только «большая линия» и «большая форма». С изумительной твердостью и безошибочностью он проводил по контуру ученика своим штрихом, оживляя фигуру... Он настаивал на широком письме: «только смелее, шире, не бойтесь». И сам клал смелые широкие мазки» [6].

Грабарь не случайно вспомнил здесь П. П. Чистякова. Увидав фотографии рисунков, выполненные Грабарем и Кардовским за первые полгода пребывания в школе Ашбе, Чистяков сказал: «Ведь моя система-то, совсем моя». По свидетельству Грабаря, сходство между системой Ашбе и Чистякова находил и В. А. Серов [7].

В Мюнхене Грабарь прожил в общей сложности пять лет, выезжая лишь по временам, на сравнительно небольшой срок, в Венецию, Париж, к родным в Россию — в Юрьев (Тарту).

---

[3] *Рылов А.* Воспоминания. Л., 1960, с. 89.

[4] А. Ашбе был учеником Г. Хакля, А. Мюллера и Л. Лёфца, представителей школы К. Пилоти.

[5] Письмо от 24 октября 1896 г.— В кн.: *Грабарь И.* Письма. 1891—1917. [Редакторы-составители, авторы введения и комментариев Л. В. Андреева, Т. П. Каждан]. М., 1974, с. 77.

[6] *Грабарь И. Э.* Моя жизнь, с. 126, 128.

[7] Там же, с. 127—128, 134. Подробный анализ педагогических систем Ашбе и Ш. Холлоши в сопоставлении их с системой Чистякова см. в кн.: *Молева Н., Белютин Э.* Школа Антона Ашбе. К вопросу о путях развития художественной педагогики на рубеже XIX—XX веков. М., 1958.

В 1897 г. он становится старостой мастерской Ашбе, и в его обязанности входят занятия с новыми учениками. С 1 июня 1899 г. художник «корригирует» в новом отделении мастерской Ашбе на равных правах со своим учителем: это отделение, просуществовавшее около года, именовалось «школой Ашбе — Грабаря».

Переоценить значение мюнхенского периода в становлении Грабаря как художника и ученого трудно. Преподавательская деятельность дала ему «много, окончательно уяснив важнейшие проблемы рисунка, формы, живописи, расчистив путь к дальнейшему движению»[8]. Поездка в Венецию весной 1897 г. с Ашбе и небольшой группой соучеников с целью «поучиться у великих колористов — венецианцев»[9] совпала, по словам Грабаря, с началом его увлечения скульптурой и особенно зодчеством. Последовавшее за Венецией посещение Парижа (третье в жизни Грабаря) опрокинуло в его глазах мюнхенских кумиров — Ф. Штука и Ф. Ленбаха, а с ними и сецессионистов. Плененный искусством импрессионистов, он решил на этот раз более близко познакомиться с французской педагогической системой. Художник посещал парижские мастерские — Академию Р. Жюльена, школы Ф. Коларосси и Ф. Кормона и «пришел к заключению, что в систему рисования Ашбе надо внести только несколько незначительных поправок, чтобы она стала идеальной»[10].

По возвращении в Мюнхен художественные интересы и искания Грабаря расширяются. Так, к 1901 г. он прослушал курс архитектуры в мюнхенском политехникуме, исполнив все предусмотренные программой проекты[11]. С увлечением стал заниматься Грабарь в этот период и техникой живописи — темперной, лаковой и масляной. Известную роль в этом могла сыграть дружба с немецким карикатуристом и живописцем Эмилем Рейнеке, поразившим Грабаря и Кардовского своими натюрмортами в староголландском стиле, выполненными темперой. Грабарь углубленно изучал живопись старых мастеров в мюнхенской Пинакотеке, приобретал старинные руководства по технике живописи, много работал в Национальной библиотеке Мюнхена, а дома, в мастерской на Кёнигинштрассе, 150, куда он переехал в сентябре 1898 г., производил лабораторные испытания с плавкой смол и поисками новых связующих веществ. Над той же проблемой вместе с ним работал Д. Н. Кардовский; иногда в опытах участвовали художники А. Г. Явленский, М. В. Веревкина, будущий известный советский реставратор Д. Ф. Богословский, молодой немецкий юрист и художник

[8] *Грабарь И. Э.* Моя жизнь, с. 138.
[9] Там же, с. 128.
[10] Там же, с. 130.
[11] В 1900 г. Грабарь выполнил также проект дома для своих родителей в Адлере, на Черноморском побережье Кавказа.— См.: *Грабарь И.* Письма. 1891—1917, с. 133—135.

Рудольф Трейман и многие другие. Эти исследования велись также в контакте с немецким художником Эрнстом Бергером, знакомство с которым состоялось именно на почве общих интересов в области техники живописи [12].

С мюнхенскими годами связано также начало серьезной художественно-критической деятельности Грабаря. Сама возможность поехать учиться в Мюнхен была обусловлена договором с редакцией петербургского журнала «Нива», по которому художник обязывался писать статьи о западном искусстве, делать рисунки, плакаты и пр. Концом 1896 г. датируется первая значительная работа Грабаря — статья «Упадок или возрождение?» [13] В ней художник стремился показать, что современное искусство обладает несомненными признаками возрождения, связанными с поисками новых форм реалистической живописи — в противоположность академизму и натурализму, к которым Грабарь относился резко отрицательно.

В 1898 г. известный русский художественный критик С. П. Дягилев предложил Грабарю написать статью для нового издаваемого им журнала «Мир искусства». И вот начиная с февраля 1899 г. в «Мире искусства» печатаются его обзоры выставок в Мюнхене, статьи о Ф. Ропсе, А. Бёклине, Г. Тома, Г. Маре и др. [14] В этих небольших по размеру очерках Грабарь на материале современной и старой живописи продолжал развивать взгляды, в своей основе четко определившиеся в статье «Упадок или возрождение?» Значительное место в них отводилось художественной культуре Германии, с которой были связаны пять лет его напряженной «штудийной» и исследовательской работы.

Будущее показало, что ничто из его тогдашних усилий не пропало зря. Профессиональное мастерство, полученное в школе А. Ашбе, позволило ему свободно выражать себя в живописи. Архитектурный курс мюнхенского политехникума столь же профессионально приобщил его к архитектуре. Изучение старинной техники живописи и приемов мастеров прошлого послужило основой, на которой впоследствии базировались труды Грабаря в области научной реставрации памятников монументальной и станковой живописи. Поездки по Германии — в Берлин, в Дрезден, на Рейн и т. д., по Франции и Италии, предпринятые в те же годы, расширяли кругозор и обостряли аналитический характер художественного мышления будущего ученого.

---

[12] *Грабарь И. Э.* Моя жизнь, с. 132—133; 142; *Грабарь И.* Письма. 1891—1917, с. 117—118, 120, 126, 128—129 и др.

[13] *Грабарь И. Э.* Моя жизнь, с. 123; *Грабарь И.* Упадок или возрождение? Очерк современных течений в искусстве.— Ежемесячное литературное приложение к журналу «Нива», 1897, № 1, стлб. 37—74; № 2, стлб. 295—314.

[14] Мир искусства, 1899, т. 1, № 3-4, с. 22—24; № 5, с. 30—34; № 7-8, с. 78—79; т. 2, № 20, с. 55—57; 1900, т. 4, № 15-16, с. 61—64; № 17-18, с. 100—104; № 19-20, с. 152—156; № 21-22, с. 196—200; 1901, т. 5, № 2-3, с. 91—96; № 5, с. 275—281; т. 6, № 7, с. 61—66; № 8-9, с. 152—156; № 11-12, с. 310—313; 1902, т. 7, № 5-6, с. 87—89.

Правда, несмотря на длительное пребывание в Мюнхене, Грабарь не завел тогда широких личных знакомств с немецкими художниками. Во всяком случае, сведений о них в «Автомонографии» Грабаря и его переписке содержится немного. Русские студийцы школы Ашбе жили маленькой колонией и общались в тесном кругу. К непосредственным художественным контактам Грабаря с представителями немецкой культуры тех лет относится знакомство с писателем Эрнстом фон Вольцогеном, предложившим Кардовскому и Грабарю написать декорации к постановке «Власти тьмы» Л. Н. Толстого в мюнхенском театре. «Кардовский сочинил отличные эскизы декораций,— вспоминал Грабарь,— которые мы писали вместе... Декорации вышли не шаблонными, и художники отметили их чисто живописную новизну...»[15]. Среди бывавших у Вольцогена художников Грабарю особенно запомнился находившийся тогда в Мюнхене известный немецкий живописец и график Макс Слефогт.

Много лет спустя, попав в Мюнхен с выставкой древнерусских икон (о ней речь пойдет ниже), Грабарь встретил некоторых из своих прежних знакомых — живописца и дизайнера Адольфа фон Майерсхофера, Рудольфа Треймана, Юлиуса Дитца и некоторых других. Вот как сам Грабарь описывает эти встречи в письме к жене, В. М. Грабарь, от 6 мая 1929 г.: «Сегодня просил послать тебе 10 штук прекрасных плакатов, развешанных уже по городу по поводу выставки. Автор их Юлиус Дитц, о котором и я, и еще больше Бенуа немало писали лет 30 тому назад в «Мире искусства». Ему был как-то посвящен даже целый номер[16]. Тогда он был молодым, сейчас уж давнишний профессор Академии и «тайный советник», как и другой тогдашний юнец Анжело Янк и мой соученик по Ашбе-шуле Майерсхофер. Все они члены здешнего Комитета выставки... Особенно трогательна была встреча с Майерсхофером, с которым мы обнялись и долго не могли наговориться, вспоминая совместную работу и беседы «об искусстве» 30 лет тому назад. Трейман, с которым я прожил в Мюнхене вместе в течение нескольких лет, живет под Мюнхеном в часе езды, в своем имении. Я написал ему письмо. Не знаю, приедет ли[17]. Еще чертовски трогательна была встреча с собственницей магазина красок и проч. против самой Академии. У нее я 5 лет подряд покупал, да и все мы — Кардовский, Явленский, Кандинский, Бехтеев, Добужинский, Богословский, Щербатов и

---

[15] *Грабарь И. Э.* Моя жизнь, с. 136.

[16] Подразумевается № 7 за 1902 г., где были воспроизведены рисунки Ю. Дитца (с. 32, 37, 51, 53, 55). О Дитце Грабарь писал в статье «По Европе. Письма о современном искусстве. 5» (Мир искусства, 1902, № 8, с. 145).

[17] 8 мая 1929 г. Грабарь сообщал В. М. Грабарь, что встреча с Трейманом состоялась. См.: *Грабарь И.* Письма, 1917—1941. [Редакторы-составители, авторы введения и комментариев Н. А. Евсина, Т. П. Каждан]. М., 1977, с. 218.

пропасть всяких россиян — материалы для живописи. Она разревелась: муж помер 3 года назад, сын убит под Верденом, две дочери замужем... Я их обеих на руках носил» [18].

Возвращение в июне 1901 г. в Россию ненадолго прервало контакты Грабаря с деятелями германской культуры. В конце 1902 или начале 1903 г. возникает сотрудничество художника с Э. А. Зееманном, владельцем в Лейпциге издательской фирмы и журнала по изобразительному искусству («Zeitschrift für bildende Kunst»), где была напечатана статья Грабаря, посвященная К. А. Сомову [19]. В июне 1903 г. Грабарь получил от Зееманна письмо. Зееманн, затеявший издание серии книг по истории искусства ряда стран, предлагал ему написать «Историю русского искусства» [20]. Но Грабарь считал немедленное осуществление этой идеи преждевременным как в Германии, так и в России [21].

Вместо этого Грабарь «взял редактирование издания Seemann'a «Meister der Farbe» по-русски» [22]. Речь шла о замысле московского издателя И. Н. Кнебеля (1904) выпустить в свет серию альбомов с цветными репродукциями произведений живописи под названием «Картины современных художников в красках», аналогичную зееманновской серии [23]. В его осуществлении Грабарь принимал самое непосредственное участие как составитель, редактор и автор текстов [24]. Работа над кнебелевской серией велась в тесном контакте с Зееманном. Репродукции для нее выполнялись в Берлине фирмой Р. Майзенбаха; использовались также и клише из «Meister der Farbe». В одном из писем к А. Н. Бенуа 1904 г. Грабарь упоминает «издание Зееманна — Кнебеля» [25], видимо в отличие от лейпцигского, в котором он, впрочем, также учасгвовал.

В то же самое время, летом 1904 г., в Дюссельдорфе была открыта выставка современной живописи, где демонстрировались и картины русских художников. Зееманн, побывав на выставке, отобрал из русского отдела несколько картин для воспроизведения в «Meister der Farbe», в том числе «Мартовский снег» (1904, ГТГ) Грабаря, «Девку» (1903, ГТГ) Ф. А. Малявина, «К Троице» (1903, ГТГ) К. Ф. Юона. Для московского

---

[18] Там же, с. 216.

[19] *Grabar I.* Constantin Somoff.— Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig, 1903, Juli.

[20] Письмо И. Э. Грабаря В. Э. Грабарю от 24 июня 1903 г.— В кн.: *Грабарь И.* Письма. 1891—1917, с. 145.

[21] Аналогичное предложение несколько ранее сделал Грабарю петербургский издатель А. Ф. Маркс. См.: *Грабарь И. Э.* Моя жизнь, с. 181.

[22] Письмо И. Э. Грабаря В. Э. Грабарю от 22 февраля 1904 г.— В кн.: *Грабарь И.* Письма. 1891—1917, с. 148.

[23] Meister der Farbe. Beispiele der gegenwärtigen Kunst in Europa. Mit begleitenden Texten. Leipzig, 1904—1907.

[24] Картины современных художников в красках. Текст И. Грабаря. М., 1905, вып. 1—12; 1906, вып. 1—12.

[25] *Грабарь И.* Письма. 1891—1917, с. 152.

издания, по словам Грабаря, «пришлось добавить еще целую серию. Текст писал я; Зееманн, ознакомившись с ним, просил меня писать для его изданий также тексты, что я и делал, владея свободно немецким языком» [26].

В Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи имеется свыше сорока писем Зееманна Грабарю, датированных в главной своей части 1904—1907 гг. К сожалению, более ранних пока не обнаружено. Письма Зееманна, в основном связанные с этими изданиями, носят деловой характер. Идет речь об отборе картин для репродуцирования, о заказанных Грабарю статьях, о содействии в получении у владельца разрешения на воспроизведение картин и т. д. Иногда в них проскальзывают и отдельные высказывания Зееманна о тех или иных произведениях. Так, он находил «необычайно прекрасным» («ich es außerordentlich schön finde») портрет князя Ф. Ф. Юсупова, выполненный В. А. Серовым (1903, ГРМ); считал одним из наиболее эффектных на Русской художественной выставке 1906 г. портрет С. П. Дягилева (1906, ГРМ) работы Л. С. Бакста («welches zu den effektvollsten Stücken der ganzen Ausstellung zähle»); восхищался «Окном» («Из окна старого дома. Введенское», 1897, ГТГ) М. В. Якунчиковой [27].

В 1906 г. в Париже состоялась Русская художественная выставка, устроенная С. П. Дягилевым. Показанная затем в Берлине, она стала интересным событием в западноевропейской художественной жизни. В октябре того же года Зееманн обратился к Грабарю с просьбой написать статью об этой выставке. Зееманн сначала предложил два варианта заголовка статьи: «Eine Ausstellung russischer Kunst in Paris und Berlin» («Выставка русского искусства в Париже и Берлине») и «Moderne Strömungen in der russischen Kunst» («Современные течения в русском искусстве»), не настаивая, впрочем, ни на одном из них и полагаясь «на вкус» Грабаря [28]. Однако, учитывая, видимо, что на выставке, кроме произведений русских художников круга «Мира искусства» и картин Д. Г. Левицкого и В. Л. Боровиковского, были представлены иконы из собрания Н. П. Лихачева, Зееманн добавлял: «Мне кажется необходимым, чтобы в статье, посвященной... выставке... говорилось также и о древнем русском искусстве, которое у нас почти неизвестно» [29]. Письмо это Грабарь получил в Париже, где он находился в связи с указанной выставкой, и там же, в течение двух недель, статья была написана. В конце декабря она вышла в свет под названием «Zwei Jahrhunderte russischer Kunst» («Два века русского искусства») [30].

---

[26] *Грабарь И. Э.* Моя жизнь, с. 214.

[27] Письмо Э. А. Зееманна И. Э. Грабарю от 7 января 1907 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106. Здесь и далее — перевод с немецкого авторов статьи.

[28] Письмо Э. А. Зееманна И. Э. Грабарю от 19 октября 1906 г.— Там же.

[29] Письмо Э. А. Зееманна И. Э. Грабарю от 24 октября 1906 г.— Там же.

[30] Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig, 1906, S. 58—78 (и отдельный оттиск).

С этого времени Грабарь «окунулся во всякие исторические изыскания» [31]. Вернувшись в Россию, после открытия выставки в Берлине и заезда в Мюнхен, он отправился в Петербург для работы в архивах и розыска сведений о жизни и творчестве старых русских художников, скульпторов и архитекторов.

Занятый подготовкой к изданию многотомной «Истории русского искусства» и серией монографий «Русские художники» и «Русские города — рассадники искусства», проектированием и строительством санатория в Захарьино под Москвой, участием в организации выставок, делами Третьяковской галереи, попечителем которой художник был с 1913 г., наконец, собственно живописью, на которую у него оставалось очень мало времени, Грабарь вынужден был отказываться от целого ряда новых предложений. Ему пришлось, например, в 1912 г. отрицательно ответить на предложение немецкой фирмы Ф. А. Брокгауза — взять на себя руководство отделом русского искусства в новом издании его известного энциклопедического словаря [32]. На второй план отошло тогда и общение со многими зарубежными корреспондентами. Первая мировая война и вовсе надолго оборвала его контакты с немецкими учеными и издателями.

Наступила Великая Октябрьская революция. Страстная любовь к России и родному русскому искусству, стремление сохранить для народа величайшее культурное наследие прошлых эпох естественно привели Грабаря в первые же дни после свершения Октябрьской революции в ряды тех передовых деятелей русской культуры, «которые,— по словам А. В. Луначарского,— просто и без оговорок перешли на службу к Советскому правительству и работа которых под руководством рабочей власти оказалась целесообразной» [33]. «Я благословляю свою судьбу,— говорил Грабарь,— и считаю себя исключительным счастливцем, что революция не заставила меня переключаться на иную работу, забросив свое прямое дело, а напротив того, дала мне возможность еще шире и глубже развернуть то, что я люблю, что знаю и что умею» [34]. Начался один из самых значительных и плодотворных периодов в художественной, научной и общественной деятельности Грабаря.

В данной статье нет необходимости перечислять все, даже важнейшие аспекты этой деятельности. Надо лишь отметить те ее стороны, которые имели непосредственное значение для возобновления контактов с немецкими деятелями культуры.

---

[31] *Грабарь И. Э.* Моя жизнь, с. 217.

[32] См.: Письма Ф. А. Брокгауза И. Э. Грабарю от 19, 26 августа, 9 сентября 1912 г. и черновик письма Грабаря Брокгаузу от 4 сентября 1912 г. (на немецком языке).— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106.

[33] *Луначарский А. В.* Игорь Грабарь. К 40-летию художественной деятельности.— В кн.: А. В. Луначарский об изобразительном искусстве [Составитель, автор вступительной статьи и примечаний И. А. Сац]. М., 1967, т. 2, с. 248.

[34] *Грабарь И. Э.* Моя жизнь, с. 331.

С начала 1918 г. художник активно участвовал в организации Музейного отдела Наркомпроса, возглавлял Комиссию по реставрации памятников иконописи и живописи, преобразованную в 1924 г. в Центральные государственные реставрационные мастерские. Грабарь выезжал в экспедиции, организованные в 1919—1929 гг. Музейным отделом Наркомпроса и Реставрационной комиссией, во Владимир, Кашин, по городам Поволжья, на Север и т. д.; руководил реставрационными работами по расчистке древних икон и фресок в Московском Кремле, Ярославле, Новгороде и других городах, которые открывали «небывалое по широте поле для выработки наиболее совершенных методов ремонта и реставрации» [35]. Грабарь подчеркивал, что, несмотря на разруху, удалось «поставить дело на такую высоту, на какой оно в мирное время у нас никогда не стояло, и достигнуть результатов, о каких мы до революции и не мечтали» [36].

«В Западной Европе и Америке зорко всматриваются в наши работы,— отмечал Грабарь в 1927 г.,— и через Общество культурной связи с заграницей то и дело запрашивают сведения и фотографии по части реставрации» [37]. Многие из зарубежных ученых, бывавших в те годы в СССР, интересовались реставрацией памятников древнерусского зодчества, знакомились с методами раскрытия иконного письма в Центральных государственных реставрационных мастерских. Среди них — немецкие историки, искусствоведы, археологи Э. Плитч, Т. Виганд, О. Хётч, Ф. Халле, М. Винклер, Р. Саломан. В 1926 г. в Берлине публикуется полный текст рукописи «Фрески Дмитриевского собора во Владимире» [38], написанной Грабарем в 1920 г. по данным реставрационных работ, производившихся под его наблюдением в 1918 г.

Яркой демонстрацией достижений советских ученых и реставраторов в области древнерусской живописи явилась большая выставка «Памятники древнерусской живописи. Русские иконы XII—XVIII вв.», устроенная в 1929 г. в Германии. Подготовка к ней длилась несколько лет. Так, о ней шла речь еще в 1926 г., в дни, когда в Берлине была устроена выставка «Монументальная живопись Византии и древней Руси», на которой экспонировались копии фресок, выполненные в Ленинградском Госу-

---

[35] *Грабарь И.* Реставрация в Советской России.— В кн.: *Грабарь И.* О русской архитектуре. Исследования. Охрана памятников. [Составитель, автор введения и комментариев Т. П. Каждан]. М., 1969, с. 382.

[36] *Грабарь И.* На страже памятников искусства.— Красная нива, 1923, № 40, с. 14.

[37] *Грабарь И.* Реставрация памятников древнерусского зодчества.— В кн.: *Грабарь И.* О древнерусском искусстве. Исследования, реставрация и охрана памятников [Составитель, автор введения и комментариев О. И. Подобедова]. М., 1966, с. 357—358.

[38] *Grabar I.* Freskomalerei der Dimitrij Kathedrale in Wladimir. Berlin, [1926]. Впервые эта рукопись была опубликована в сокращенном варианте в советском журнале «Русское искусство» (1923, № 2-3, с. 41—47).

дарственном институте истории искусств[39], и копии фресок из Малой Азии «Раннехристианско-византийского собрания» Кайзер-Фридрих-музеума[40].

Открытию обеих выставок предшествовала большая работа, переписка, переговоры. Любовно готовили экспозиции сотрудники советских музеев, реставраторы, художники. Факт устройства этих выставок, как и ряда других, посвященных современному искусству, стал возможным благодаря все укреплявшимся в 20-х годах культурным связям между СССР и Германией, расширению контактов в самых различных областях[41].

В научно-художественных кругах Германии высоко ценилось русское средневековое искусство. Осенью 1925 г. в беседе с А. В. Луначарским доктор Эдвин Редслоб, статс-секретарь по вопросам искусства Веймарской республики, высказал пожелание об устройстве в Германии выставки древней русской иконы. «...Мы твердо знаем,— сказал он,— что Ваша икона представляет собой несомненную ценность именно в отношении оригинальной, тончайшей, спокойно-радостной гаммы красок, в отношении зрелого, уверенного и непосредственного мастерства. Этому мы хотим учиться всюду, где находим настоящих учителей. Мы уверены, что найдем их среди ваших старых иконописцев»[42].

12 декабря 1926 г. Грабарь сообщал историку-византинисту Г. В. Вернадскому, возглавлявшему семинарий, основанный в Праге Н. П. Кондаковым: «Сейчас я веду переговоры с различными учреждениями и лицами в Берлине, Франкфурте, Вене, Париже и Лондоне об организации большой выставки икон (оригиналов) от XII до XVIII века. Идея выставки принадлежит Германии и родилась одновременно в кругах модернистов-художников и в кругах археологов и историков искусства (Peter Behrens — строитель здания Германского посоль-

[39] О выставке «Монументальная живопись Византии и древней Руси», организованной под руководством историка, академика Ф. И. Шмита, см.: *Шмит Ф.* Выставка копий древнерусской монументальной живописи в Берлине (ноябрь — декабрь 1926 г.) — Печать и революция, 1927, кн. 3, март-апрель, с. 80.

[40] Копии этих фресок были исполнены под руководством известного немецкого византиниста, профессора Оскара Вульфа.

[41] Так, 7 сентября 1925 г. в Ленинграде, где отмечался 200-летний юбилей Академии наук СССР, состоялась беседа управляющего делами Совнаркома Н. П. Горбунова, наркома просвещения А. В. Луначарского, академиков С. Ф. Ольденбурга и П. П. Лазарева с президентом Общества содействия германской науке Ф. Шмидт-Оттом, видными немецкими учеными М. Планком, Э. Мейером и Х. Людерсом о дальнейшем развитии взаимных научных связей (*Розенфельд Г.* Научные и культурные связи между СССР и Веймарской республикой.— Вопросы истории, 1963, № 10, с. 78—79). О культурных контактах между СССР и Германией в 1920-х годах см. также: *Pachaly E., Rosenfeld G., Schützler H., Schulze-Wollgast H.* Die kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und der Sowjetunion.— Die Große Sozialistische Oktoberrevolution und Deutschland. Berlin, 1967, Bd. 1, S. 443—465.

[42] Цит. по кн.: *Луначарский А.* На Западе. М., 1927, с. 21.

ства в Петербурге, проф. Wiegand, проф. Hötzsch и др. лица, побывавшие — иные по нескольку раз — в Москве и оценившие значение открытых за эти 8 лет памятников)»[43].

Выставка «Русские иконы XII—XVIII вв.» 1929 г. состояла из произведений, хранившихся в музеях Москвы, Ленинграда, Новгорода, Пскова; широко была представлена на ней коллекция Центральных государственных реставрационных мастерских, но особенно ценные иконы зрители и на этой выставке увидели в копиях, специально для нее исполненных под руководством Грабаря.

Организаторами выставки 1929 г. со стороны СССР были Наркомпрос РСФСР и Главная контора Госторга РСФСР по скупке и реализации антикварных вещей (Антиквариат). Ее устройством преследовались две цели. Первая (и основная) — показ лучших произведений древнерусской живописи и демонстрация методов советской школы реставрации, вторая — продажа части икон на западноевропейском антикварном рынке. Грабарь писал, в частности, что «выставка должна состоять как из экспонатов высшего музейного порядка, подлежащих возвращению обратно, так и из образцов также высокого музейного значения, могущих быть по закрытии выставки, но не во время ее функционирования реализованными»[44].

Со стороны Германии иконная выставка 1929 г., как и выставка 1926 г., проходила под эгидой Германского общества изучения Восточной Европы, о котором следует рассказать несколько подробнее. Основанное в 1913 г., оно заметно активизировалось к середине 20-х годов. С 1926 г. начал выходить ежемесячный журнал «Восточная Европа» («Osteuropa. Zeitschrift für die gesamten Fragen des europäischen Ostens»), где публиковались статьи по самым различным вопросам советской политической и общественной жизни, по русской истории, искусству.

Общество имело отделения в ряде городов Германии и было тесно связано с крупными научными и учебными центрами страны. Членами его были видные ученые, возглавлявшие семинарии и читавшие лекции в университетах Берлина, Гамбурга, Франкфурта-на-Майне. «Здесь,— писал Грабарь в 1929 г. из Гамбурга,— при университете есть специальный Институт и Семинарий по изучению Osteuropa; Россия, ее история, культура и искусство изучаются весьма рьяно и основательно. Конечно, все прошлое»[45]. Президент общества — Ф. Шмидт-

[43] *Грабарь И.* Письма. 1917—1941, с. 158.

[44] Служебная записка И. Э. Грабаря от 20 сентября 1928 г. на имя А. М. Гинзбурга, возглавлявшего тогда советский Антиквариат.— В кн.: *Грабарь И.* Письма. 1917—1941, с. 179.

[45] Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 10 апреля 1929 г.— В кн.: *Грабарь И.* Письма. 1917—1941, с. 205. В частности, членом общества «Восточная Европа» был известный искусствовед, в те годы профессор Гамбургского университета Э. Панофски.

Отт, вице-президенты — профессора М. Зеринг и О. Хётч — депутат рейхстага, бывший, подобно Шмидт-Отту, сторонником Рапальского внешнеполитического курса [46].

Грабарь был знаком с О. Хётчем за несколько лет до своего приезда в Германию [47]. Возможно, в 1925 г. его могли представить и Шмидт-Отту. В 1929 г., описывая обед у Шмидт-Отта, Грабарь сообщал: «Некоторые из присутствовавших меня вспомнили по Кремлю, в дни юбилея Академии [наук СССР], когда я водил ученых-немцев» [48], среди которых были, вероятно, и Шмидт-Отт, посетивший тогда СССР в составе делегации немецких ученых в качестве президента Общества содействия германской науке.

Летом 1928 г. Шмидт-Отт вновь побывал в Советском Союзе [49]. По возвращении он сделал специальный доклад о своей поездке на заседании общества «Восточная Европа». С восторгом вспоминал он об этой поездке и в письме известному немецкому историку искусства П. Клемену [50]. В Москве Шмидт-Отт мог встретиться с Грабарем. Во всяком случае, в декабре того же года он писал Грабарю, приветствуя организацию выставки русских икон в Германии [51]. Впоследствии Грабарь, поздравляя Шмидт-Отта с его 60-летием, писал: «Все, что достигнуто в последние пять лет в совместной работе ученых Советского Союза и Германии в области археологии и истории искусства,— это главным образом состоявшаяся по Вашей инициативе большая выставка средневековых фресок и икон и подготовка к совместным раскопкам на территории Советского Союза» [52]. Письмо заканчивалось пожеланием, чтобы научные связи СССР и Германии сохранялись долгие годы. В целом Общество по изучению Восточной Европы немало способство-

---

[46] Деятельности О. Хётча посвящена диссертация: *Voigt G.* Otto Hoetzsch. 1876—1946. Ein biographischer Beitrag zur Geschichte der deutschen Osteuropakunde. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Martin-Luther-Universität. Halle, 1967. См. также: *Lozek G., Voigt G.* Zu einigen Problemen der Auswirkung der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution auf die deutsche bürgerliche Geschichtswissenschaft.— Die Große Sozialistische Oktoberrevolution und Deutschland. Berlin, 1967, Bd. 1, S. 515—548.

[47] О. Хётч неоднократно бывал в СССР. Интересный документ, свидетельствующий о начале научно-культурных контактов между СССР и Германией, представляет его отчет о поездке в Советскую Россию от 2 октября 1925 г. (Zentrales Staatsarchiv. Merseburg, DDR. Rep. 92. Schmidt-Ott. Nachtrag № 1, Bd. 1. Deutsche Gesellschaft zum Studium Osteuropas, Bl. 162—178).

[48] Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 2 марта 1929 г.— В кн.: *Грабарь И.* Письма. 1917—1941, с. 189.

[49] Zentrales Staatsarchiv. Merseburg. Rep. 92. Nachlaß Schmidt-Ott. С 9. Schmidt-Otts Reise nach der Türkei und der Sowjetunion, 1928.

[50] Ibid., Rep. 92. Schmidt-Ott. D. 16, Bl. 71. 24. November 1928.

[51] Ibid., Bl. 155. 21. Dezember 1928.

[52] Ibid. D. 19, Bl. 202. 7. Juni 1930 (на немецком языке). Здесь же хранятся поздравительные письма Шмидт-Отту А. В. Луначарского и Н. Н. Крестинского (Bl. 333, 295).

вало в 20-е годы развитию культурных связей СССР и Германии. Позднее, с начала 30-х годов, верх в нем взяла антисоветская группировка [53].

Выставкам 1926 и 1929 гг. придавалось большое научно-художественное и общественно-политическое значение. Это специально отмечено в предисловиях к каталогу выставки 1929 г., написанных А. В. Луначарским и О. Хётчем [54], подчеркнуто в выступлениях и докладах на вернисажах — Ф. Шмидт-Отта, советского полпреда Н. Н. Крестинского (в 1926 г.) и А. И. Свидерского (в 1929 г.), возглавлявшего Главнауку Наркомпроса. По свидетельству Грабаря, очень хорошо выступал Шмидт-Отт, «чрезвычайно захваченный впечатлениями. Говорил о выставке как о европейском событии» [55]. На открытии выставки в Гамбурге также подчеркивалась важность «культурного сотрудничества [с] СССР» [56], а в Мюнхене, где не было советского представительства, ее устройство обретало особую — дипломатическую — значимость [57].

Характерно и другое: обе выставки воспринимались как неотъемлемая часть русской советской культуры: не случайно, на международной художественно-промышленной выставке в Кёльне, открывшейся в мае 1929 г., где был представлен большой раздел художников АХРР, вновь экспонировалась древняя русская живопись, незадолго до этого уже показанная в Кёльне [58].

Грабарь приехал в Германию в середине февраля 1929 г. в сопровождении художника-реставратора Е. И. Брягина. Выставка русских икон открылась в Берлине 18 февраля в здании, принадлежавшем Музею прикладного искусства (там же в 1926 г. экспонировались копии византийской и древнерусской монументальной живописи). Грабарь провел в Германии около четырех месяцев. За Берлином последовали Кёльн, Гамбург, Мюнхен [59].

Вернисажам предшествовала сложная работа по созданию экспозиции, и талант Грабаря как мастера-экспозиционера был высоко оценен его немецкими коллегами. Так, в Мюнхене, где выставке был предоставлен конференц-зал Академии искусств

---

[53] *Иоффе А. Е.* Международные связи советской науки, техники и культуры. 1917—1932. М., 1975, с. 100.

[54] Denkmäler altrussischer Malerei. Russische Ikonen vom 12.— 18. Jahrhundert. Ausstellung... in Berlin, Köln, Hamburg, Frankfurt a. M. Februar / Mai 1929. Berlin — Königsberg, 1929, S. 3, 5—6. Автор вступительной статьи — И. Э. Грабарь (S. 7—12).

[55] Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 12 февраля 1929 г.— В кн.: *Грабарь И.* Письма. 1917—1941, с. 183.

[56] Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 13 апреля 1929 г.— Там же, с. 205

[57] Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 7 мая 1929 г.— Там же, с. 217.

[58] На выставке экспонировались работы и самого Грабаря. См.: *Грабарь И.* Письма. 1917—1941, с. 220.

[59] В последующих экспозициях во Франкфурте-на-Майне, Вене и Лондоне Грабарь не участвовал.

Einladung

zu der Ausstellung des Volksbildungskommissariates der R.S.F.S.R.

Denkmäler altrussischer Malerei

(Russische Ikonen vom 12. bis 18. Jahrhundert).

Eröffnung

am Montag, den 18. Februar 1929, 12 Uhr mittags

im Lichthof des ehemaligen Kunstgewerbemuseums, Berlin S.W 11. Prinz Albrechtstraße 7.

Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. Adolf Goldschmidt hält die Eröffnungsrede. Professor Igor Grabar-Moskau veranstaltet im Anschluß an die Eröffnung eine Führung durch die Ausstellung.

Berlin, den 8. Februar 1929.

Das Präsidium der Deutschen Gesellschaft
zum Studium Osteuropas

Schmidt-Ott. Sering. Hoetzsch.

Dauer der Ausstellung: vom 18. Februar bis 10. März 1929.
Geöffnet: Täglich (außer Montags) von 9-3 Uhr nachm. Eintritt frei.

In Verbindung mit der Ausstellung ist ein Vortragszyklus geplant, dessen Programm noch bekannt gegeben werden wird. Außer in Berlin werden die Ikonen voraussichtlich auch in Köln, Hamburg und Frankfurt a. M. gezeigt werden.

Weitere Auskünfte über die Ausstellung und die Vorträge erteilt die Deutsche Gesellschaft zum Studium Osteuropas, Berlin W 35, Potsdamerstraße 266, Fernsprecher: B 1 Kurfürst 4681 und 4682.

Приглашение на открытие выставки «Памятники древнерусской живописи. Русские иконы XII—XVIII веков». Берлин, 18 февраля 1929 г.

и фоном для икон оказались гобелены со Станцев Ватиканского дворца, исполненных Рафаэлем и его учениками, Грабарь разместил иконы на мольбертах, добившись тем самым поразительного эффекта. «Любопытно,— писал Грабарь,— что так неожиданно хорошо сочетаются иконы с рафаэлевскими гобеленами XVIII века. Даже огромная икона барочного типа из Донского монастыря пришлась на таком гобелене, что его цвета совершенно сливаются с расцветкой этой иконы. И не только цвета, но и что-то еще, что делает уже Рафаэля Станцев барочным» [60].

[60] Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 6 мая 1929 г.— В кн.: *Грабарь И.* Письма. 1917—1941, с. 216.

Четкость организации, неизменная доброжелательность и внимание сопровождали работу Грабаря и Брягина. Характерно в этом плане и такое письмо Грабаря В. М. Грабарь от 27 апреля 1929 г.: «Трогательно распрощался я с гамбургскими музейщиками и историками искусства. В Музее все, от высших до низших рангов, проявили высшую меру сердечности и дружелюбия. Здешний «Маркыч» сказал, что он с несколькими десятками директоров музеев в Германии работал, но такой точности и ясности в работе, какую я проявил, и такую внимательность и уважение к последнему музейному служащему еще не видал. Натурально, он мне слово, я ему два,— в долгу не остался. А человек он очень замечательный, с 35-летним музейным стажем, да еще служил 10 лет «под самим Лихтварком», создателем Kunsthalle, умершим в 1914 г.»[61]

В сообщениях Грабаря о работе выставки мы встречаем имена известных художников, деятелей культуры и, конечно, прежде всего крупных ученых-медиевистов и византинистов. Встречи и беседы, доклады и лекции, их обсуждения превращали выставку в своего рода научный центр. Завязывались или возобновлялись знакомства, налаживались научные контакты, полезные и необходимые для советских и германских ученых. «Все время уходит почти исключительно на беседы по всяким научно-музейно-художественным вопросам со здешним «нашим братом». Они пропасть работают и часто в тех же самых областях»[62],— сообщал Грабарь.

В Германии Грабарь «встретил множество старых знакомых, еще по Дягилевской выставке 1906 г. Между прочим, долго видел Макса Либермана, с которым также был раньше знаком и который пригласил меня к себе в мастерскую»[63]. С другими Грабарь познакомился уже в 20-е годы в Москве. В большинстве своем это члены Германского общества по изучению Восточной Европы, например исследователь русской философии и истории, профессор Мартин Винклер, портрет которого Грабарь исполнил через два года. С третьими Грабарь переписывался уже в течение нескольких лет, познакомился же лично только по приезде в Германию. Многих он знал по их трудам, посвященным средневековой художественной культуре.

На открытии выставки в Берлине выступил академик Адольф Гольдшмидт, один из крупнейших медиевистов, председатель берлинского Общества историков искусства, чьими исследованиями художник увлекался «уже на школьной скамье»[64]. Грабарь знакомится с известным византинистом Оскаром Вульфом и Карлом Витом — специалистом по искусству Дальнего Востока, которого он считал «необыкновенно одаренным музей-

---

[61] Там же, с. 211—212.
[62] Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 23 апреля 1929 г.— Там же, с. 210.
[63] Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 18 февраля 1929 г.— Там же, с. 183.
[64] Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 16 февраля 1929 г.— Там же, с. 182.

щиком»[65]. В переписке Грабаря встречается немало хороших слов в адрес Вита. В свою очередь тот с благодарностью вспоминал о пребывании художника в Кёльне[66].

На выставку приезжали ученые из других городов. Так, к берлинскому вернисажу из Гамбурга приехали профессора Рихард Саломан и Эрвин Панофски. По приезде в Гамбург Грабарь посетил последнего: «вчера был на чае у проф. Панофского, очень даровитого и массу работающего, то над итальянцами trecento, то над немцами, и всегда интересно. Он... в сущности душа всей выставочной затеи и тоже Ost-Europa. Материалов у этих людей до черта. Его надо пересмотреть, и всегда находишь что-нибудь. Нашел и вчера абсолютную аналогию нашего «Не рыдай мене», висящего над дверью в Реставр[ационных] мастерских, бывшего до сих пор непонятным. Но он считал эту вещь (фотографию он дал мне,— оригинал в маленьком итальянском городке) XII веком, а я считаю XIV, что его несказанно огорчило, ибо его работа уже опубликована»[67]. Перед закрытием кёльнской выставки, по словам Грабаря, «Клемен (знаменитый археолог, автор многочисленных публикаций о древних прирейнских фресках) приехал из Бонна (где он профессором в университете состоит) больной, встав с постели вопреки запрещению врачей: «Черт с ними, подохну, да увижу, говорит»[68]. В тот же самый день, 5 апреля, Клемен с восторгом пишет о выставке икон и Грабаре[69]. Не без совета Клемена Грабарь ездил осматривать средневековый Зост, расположенный неподалеку от Кёльна[70].

Важное место в работе иконной выставки 1929 г. (как и выставки 1926 г.) занимали лекции и доклады, построенные на материале не только экспонируемых произведений, но и демонстрировавшихся с помощью диапозитивов.

Первую берлинскую лекцию Грабаря о работе советских реставраторов предварял рассказ Отто Хётча о Центральных государственных реставрационных мастерских, «которые он лично посетил в 1927 г., извлекши оттуда многое такое, о чем ему раньше и не снилось, и унеся с собой сильнейшие впечатления»[71]. Кроме лекций, Грабарь три-четыре раза в неделю

---

65 Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 6 марта 1929 г.— Там же, с. 191. К. Вит был в те годы директором Кёльнского музея прикладного искусства, в помещении которого была развернута выставка икон.

66 Письмо К. Вита Грабарю в Мюнхен (май 1929 г.).— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106.

67 Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 23 апреля 1929 г.— Там же, с. 210

68 Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 5 апреля 1929 г.— Там же, с. 203.

69 Zentrales Staatsarchiv. Merseburg. Rep. 92. Schmidt-Ott. Nachtrag № 1. Bd. 3. Bl. 188—189.

70 См. визитную карточку Клемена с пометками об архитектурных памятниках Зоста (Отдел рукописей ГТГ, ф. 106). Грабарь с восхищением писал 7 апреля 1929 г. В. М. Грабарь: «...поездка совершенно замечательная. Такой очаровательный смотрел городок, каких не много на свете осталось».— *Грабарь И.* Письма. 1917—1941, с. 204.

71 Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 27 февраля 1929 г.— Там же, с. 186.

JTSCHE GESELLSCHAFT ZUM STUDIUM OSTEUROPAS, BERLIN W 35
SDAMERSTRASSE 26b . FERNSPRECHER: B1 KURFÜRST 4681 UND 4682

EINLADUNG

In Verbindung mit der Ausstellung »Denkmäler altrussischer erei« veranstaltet die Deutsche Gesellschaft zum Studium Osteuropas Hörsaal der Staatlichen Kunstbibliothek, Berlin SW 11, u Albrechtstraße 7a vier Vorträge:

1. Mittwoch, den 27. Februar 1929, abends 8 Uhr
PROF. IGOR GRABAR (Moskau):
»Die Entdeckung der altrussischen Ikonenmalerei«.

2. Dienstag, den 5. März 1929, abends 8 Uhr
PROF. OSKAR WULFF, (Berlin):
»Die Entstehung der Ikone und ihre Entwicklung in der byzantinischen Kunst«.

PROF. PHILIPP SCHWEINFURTH, (Breslau):
»Die Bilderwelt der östlichen Kirche im Rahmen der russischen Ikone«.

3. Freitag, den 8. März 1929, abends 8 Uhr
PROF. MARTIN WINKLER (Königsberg):
»Altrussische Ikonen als kulturhistorisches Quellenmaterial«.

Die Vorträge werden durch Lichtbilder erläutert
Eintritt frei.

Die Ausstellung des Volksbildungskommissariats der RSFSR der Deutschen Gesellschaft zum Studium Osteuropas, »Denkmäler ssischer Malerei« (russische Ikonen vom 12. bis 18. Jahrhundert) Lichthof des ehemaligen Kunstgewerbemuseums, Berlin SW 11, z Albrechtstraße 7 ist geöffnet vom 18. Februar bis 10. März 1929 ich (außer Montags) von 9-3 Uhr nachmittags Eintritt frei.

Расписание лекций при выставке «Памятники древнерусской живописи. Русские иконы XII—XVIII веков». Берлин, февраль — март 1929 г.

проводил на выставке «нечто среднее между Vortrag и Führung, между лекцией и экскурсией, но,— писал Грабарь,— т. к. та публика, которой я все это должен преподносить,— особо избранная и каждый раз специально приглашается, с более или менее одинаковыми социальным, научным, художественным, антикварным и пр. уклонами и подборами, то я каждый раз преподношу все это по-иному»[72]. Экскурсии по выставке регулярно проводили также доктора Ханс Ионас и Дора Цунц[73].

---

[72] Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 2 марта 1929 г.— Там же, с. 188.
[73] Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 4 марта 1929 г.— Там же, с. 190.

10 Заказ № 3169

На выставке выступили со специальными научными докладами Оскар Вульф, Филипп Швейнфурт, Адольф Гольдшмидт и другие. Эти доклады, как и лекция Грабаря [74], имели существенное значение для развития европейской медиевистики [75]. Характерно, что всех докладчиков в той или иной мере интересовала тема национального своеобразия и художественных контактов Византии, древней Руси и средневековой Германии. В частности, на открытии выставки в Гамбурге Грабарь говорил, «притом впервые, на тему о связи Новгорода и Гамбурга через Ганзу» [76].

Высокое научное и художественное значение иконной выставки отмечала и немецкая пресса. Авторами ряда статей о выставке были не только известные художественные критики (Макс Осборн), но и ученые — профессор Государственного университета и директор Государственной библиотеки искусств в Берлине Курт Глазер, историк искусства Адольф Донат [77].

Национальное своеобразие, неповторимая красота русского средневекового искусства покоряли посетителей выставки. «Сегодня выставка закрылась,— писал Грабарь из Берлина,— было 1000 человек, чего здесь вообще не бывает и что создало настоящее столпотворение, потому что зал-то ведь один». «Перед закрытием уйма публики была и в Кёльне, а в Гамбурге, где за две недели прошло до 7000 человек, последние дни публика прямо ломилась» [78]. После отъезда Грабаря из Мюнхена Е. И. Брягин писал ему: «...выставка проходит благополучно и весьма успешно, примерно 20 мая была такая необычная посещаемость, что все время в течение дня была полна зала посетителями» [79].

В Германии Грабарь был желанным автором ряда издательств — автором, чьи последние работы были достаточно хорошо известны немецким историкам искусства. Изданная в 1926 г. монография ученого о фресках Дмитриевского собора во Владимире продавалась на выставке 1929 г. Вступительную статью к каталогу последней также писал Грабарь [80].

Одним из первых обратился к Грабарю Рихард Грауль — с просьбой дать статью для редактируемого им журнала по

---

[74] Zentrales Staatsarchiv. Merseburg. Rep. 76 Vc. Sekt. 1, Tit. XI, Teil 1, № 26c, Bl. 193; Rep. 92. Schmidt-Ott. Nachtrag № 1. Bd. 3, Bl. 196, 202.

[75] Тремя годами ранее, во время выставки 1926 г., О. Вульф сделал доклад о византийском искусстве, В. Швейнфурт — о развитии русской иконописи и значении древнерусского искусства, а руководитель выставки Ф. И. Шмит — о расцвете новгородской живописи (см.: *Шмит Ф.* Выставка копий древнерусской монументальной живописи в Берлине, с. 82).

[76] Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 13 апреля 1929 г.— В кн.: *Грабарь И.* Письма. 1917—1941, с. 205.

[77] Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 3 марта 1929 г.— Там же, с. 189.

[78] Письма И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 10 марта и 25 апреля 1929 г.— Собрание О. И. Епифановой. Москва.

[79] Письмо от 21 мая 1929 г.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106.

[80] См. примечания 38 и 54.

AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE IN MÜNCHEN
U. DEUTSCHE GESELLSCHAFT Z. STUDIUM OSTEUROPAS. BERLIN

EINLADUNG
ZUR ERÖFFNUNG DER AUSSTELLUNG
„ALTRUSSISCHE MALEREI (IKONEN)
DES XII. BIS XVIII. JAHRHUNDERTS"

AM MITTWOCH, 8. MAI 1929, VORMITTAGS 11½ UHR
IN DER AULA DER AKADEMIE DER BILD. KÜNSTE
MÜNCHEN, AKADEMIESTRASSE 2

GÜLTIG FÜR EINE PERSON

Пригласительный билет на открытие выставки «Памятники древнерусской живописи. Русские иконы XII—XVIII веков». Мюнхен, 8 мая 1929 г.

изобразительному искусству «Zeitschrift für bildende Kunst»[81]. Заочно, по переписке, они были знакомы, и подобное предложение Грауль уже однажды делал Грабарю[82]. Но в то время последнему, видимо, не удалось осуществить эту идею. На этот раз Грабарь статью написал — о живописи древнего Пскова. Появившаяся в первом номере журнала за 1929—1930 гг. работа Грабаря[83] соседствовала с обширными публикациями о важных и интересных событиях современной художественной жизни (о выставке голландской живописи в Лондоне и о коллекции итальянских примитивов Йозефа Шпиридона, предложенной к продаже в Берлине).

Статью Грабаря хотел бы видеть в журнале Берлинского университета историк и теоретик искусства Эрнст Кон-Винер, с которым Грабарь познакомился в Москве, где тот находился проездом в Среднюю Азию[84]. И, конечно, работу Грабаря о новых открытиях в области древнерусской живописи опубликовал журнал Германского общества по изучению Восточной Европы[85].

[81] Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 16 февраля 1929 г.— В кн.: *Грабарь И.* Письма. 1917—1941, с. 182.

[82] Из ответного письма И. Э. Грабаря Р. Граулю от 4 мая 1926 г.: «Я охотно соглашаюсь написать для «Zeitschrift für bildende Kunst» статью, особенно о исследовании икон, мне это было бы возможно сделать в течение ближайшего отпуска, так как текущие другие работы занимают все мое время без исключения» (на немецком языке; Отдел рукописей ГТГ, ф. 106).

[83] *Grabar I.* Die Malerschule des alten Pskow. Zur Frage der Dezentralisierung und Lokalisierung des künstlerischen Nachlaßes von Byzans.— Zeitschrift für bildende Kunst, 1929/1930, H. 1, S. 3—9.

[84] Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 17 февраля 1929 г.— В кн.: *Грабарь И.* Письма. 1917—1941, с. 183.

[85] *Grabar I.* Die Entdeckung der alt-russischen Malerei.— «Ost-Europa», 1929, H. 7—8, S. 449—452.

Однако этим не ограничиваются контакты Грабаря с немецкими издателями в 20-х — начале 30-х годов. К этому времени относятся сведения о заключенных и предполагаемых договорах с Брокгаузом и Зееманном, Ульштейном и Васмутом, Хирземанном. Эти имена во многом определяли издательскую деятельность Германии тех лет.

Еще в 1924 г. Эрнст Васмут, владелец одного из крупнейших издательств Берлина, предложил Грабарю участвовать в подготовке тома о России для серии «Orbis Terrarum». Началась интенсивная переписка [86]. Вплоть до 1929 г. Грабарь получал от Васмута по два-три письма в месяц, на которые аккуратно отвечал. Были подготовлены и отправлены в Германию иллюстрации. Проспект этой серии предполагал рассмотрение архитектуры в плане общего культурного развития страны; отсюда — не только специфика текста, но и определенный жанр фотографий. В качестве образца Васмут прислал Грабарю несколько вышедших томов (по Германии, Франции, Италии). Издание книги по России задерживалось, и приезд Грабаря в Германию был для Васмута очень важен.

«... Приходил ко мне уже представитель Васмута,— писал Грабарь через четыре дня по приезде в Берлин,— ... этот же представитель — редактор архитектурной энциклопедии, имеющей скоро начать выходить, и меня очень упрашивают взять Русский отдел» [87]. Однако, занятый другими работами, Грабарь отказался.

Снова, по прошествии 17 лет, по-видимому в том же 1929 г., а может быть, и несколько позже, со сходным предложением к Грабарю обратился Ф. А. Брокгауз. Грабарь согласился написать несколько статей по русскому искусству. Письма Брокгауза от 7 августа и 10 сентября 1935 г. это подтверждают. В них издатель благодарит ученого за присланный материал, сообщает о переводе денег и надеется на продолжение совместной работы [88]. Но в связи с укреплением фашизма в Германии сотрудничеству был положен конец.

Одно из интересных предложений исходило от лейпцигской издательской фирмы Антона Хирземанна — об издании «Истории русского искусства» Грабаря на немецком языке. Издательство предполагало выпустить, по словам ученого, «великолепную, дорогую, и научно проработанную книгу», богато иллюстрированную (до 700 клише). «Сейчас подписал договор с Хирземанном,— писал он 4 мая 1929 г.,— ...обязуюсь доставить 1-й том — «Живопись» (а если найду для себя более удобным — «Архитектуру») — к 1 октября 1930 года. 2-й том

---

[86] Письма Э. Васмута и черновики некоторых писем к нему Грабаря хранятся в Отделе рукописей ГТГ (ф. 106).

[87] Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 17 февраля 1929 г.— В кн.: *Грабарь И.* Письма. 1917—1941, с. 182.

[88] Отдел рукописей ГТГ, ф. 106.

к 1 октября 1931 г., а третий — «Скульптуру и декорат. искусство» — к 1 окт. 1933 г.»[89] Вернувшись в Москву, Грабарь приступил к работе, что подтверждается, в частности, его письмом в издательство Хирземанна от 3 января 1931 г.[90]

Пройдет 16 лет, и в Москву приедет Антон Хирземанн. Его знаком уважения и благодарности стране, освободившей мир от фашизма, станет каталог изданий фирмы, хранящийся в Государственной библиотеке имени В. И. Ленина, с дарственной надписью. Однако книги Грабаря о русском искусстве среди них нет — фашистский переворот сделал и это издание невозможным.

Находясь в Германии, Грабарь, предельно занятый, все же выкраивал время для посещения музеев, картинных галерей, выставок, мастерских художников, для встреч с учеными, реставраторами, и, наконец, для собственной живописи. Он создал несколько автопортретов, портреты советского полпреда Н. Н. Крестинского, историка искусства Оскара Фишеля, ряд натюрмортов, задумал групповой портрет членов Германского общества по изучению Восточной Европы. Грабарь получил предложение устроить в Германии свою выставку, для чего выписал из Москвы ряд работ, часть которых экспонировалась затем на Международной художественно-промышленной выставке в Кёльне. Художник Ханс Балушек, давний знакомый Грабаря, о котором он писал в «Мире искусства», предложил ему свою мастерскую.

Грабарь старательно изучал все, что казалось ему полезным как для него самого, так и для коллег — московских реставраторов, сотрудников музеев, историков искусства. «Хотя Наркомпрос не давал мне командировки для этой цели, но я вынужден вырывать для этого время, ибо было бы нелепо уехать, не осмотревши всего, что касается этой области, не записавши всего виденного и слышанного, всяких приемов, рецептов и пр.»[91],— отмечал Грабарь. В адрес Центральных государственных реставрационных мастерских художник отправил несколько партий ценных книг о Византии, о технике живописи и т. д. По приезде в Берлин Грабарь начал переговоры с директором берлинского отделения фирмы «Сименс» доктором Г. Гроссманом об изготовлении для московских реставрационных мастерских специального рентгеновского аппарата, рассчитанного на исследование произведений изобразительного искусства, встречался с реставраторами берлинских, гамбургского и мюнхенского музеев — Х. Руеманом, В. Бауером, В. Граффом.

Главный реставратор Кайзер-Фридрих-музеума Руеман, который работал «на всех главных антикваров», а до Берлина

---

[89] *Грабарь И.* Письма. 1917—1941, с. 191, 215.

[90] Отдел рукописей ГТГ, ф. 106 (на немецком языке).

[91] Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 24 апреля 1929 г.— В кн.: *Грабарь И.* Письма. 1917—1941, с. 211.

шесть лет реставрировал картины в Прадо, произвел на Грабаря «отличное впечатление». Рассказав художнику, «где и кем ведутся сейчас в Дрездене, Мюнхене и главным образом в Вене опыты с рентгеном», Руеман показал ему «множество новинок по части микроскопии и др. вещи»[92]. Внимательно знакомится Грабарь с опытом реставрационной мастерской гамбургской Картинной галереи — «одной из лучших каргинных галерей Германии». Здесь он встретился с художником Виктором Бауером. Соученик Грабаря и Кардовского по школе Ашбе, Бауер уже 10 лет работал реставратором гамбургской галереи[93].

Центральные государственные реставрационные мастерские занимались не только исследованием средневековой русской живописи, но и западноевропейской. Творческий почерк таких, например, мастеров, как Фра Бартоломмео, Питер Артсен и другие, полотна которых предстояло реставрировать московским художникам, Грабарь изучал особенно пристально. Можно представить себе поэтому, как много значила для него возможность встреч с Максом Якобом Фридлендером, чьи знания он назвал «сатанинскими», Вильгельмом Ветцольдом, Густавом Паули — «очень тонким и образованным историком искусства», бывшим в те годы директором гамбургской Картинной галереи[94].

Характерно и другое: осматривая музеи, Грабарь обращал особое внимание на работы некоторых второстепенных мастеров. Как правило, это были художники, работавшие в России (М.-Ф. Квадаль, Ф. Фонтебассо и др.). Любопытен также факт знакомства Грабаря с профессором Берлинского университета Карлом Штелиным — «потомком знаменитого Якова Штелина, писавшего анекдоты о Петре Великом». У Штелина Грабарь встретил «человек 30 всяких кунстхисторикер'ов, музейщиков и пр., специально созванных» в его честь[95].

Часто встречался Грабарь в Берлине с О. Фишелем, с которым он переписывался в 1925 г. по поводу найденной в Нижнем Тагиле «Мадонны с покрывалом». Грабарь атрибутировал ее в качестве произведения Рафаэля[96].

В Берлине Грабарь и Фишель вернулись к теме Рафаэля. «Вечер я провел у Оскара Фишеля...,— писал Грабарь.— Весь вечер натурально о Рафаэле. Он даже целую выставку мне приготовил неизвестных мне еще рисунков и других вещей...

---

[92] Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 3 марта 1929 г.— Там же, с. 189.
[93] Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 10 апреля 1929 г.— Там же, с. 204.
[94] Там же, с. 189, 194, 206.
[95] Там же, с. 187.
[96] См.: *Грабарь И.* «Мадонна del Popolo» Рафаэля и «Мадонна с покрывалом из Нижнего Тагила».— В кн.: «Вопросы реставрации. II сборник Центральных государственных реставрационных мастерских». М., 1928, с. 5—101. Атрибуции Грабаря придерживался и В. Н. Яковлев, реставрировавший «Мадонну с покрывалом» (*Яковлев В.* Возвращенная жизнь.— В кн.: Художники. Реставраторы. Антиквары. Л., 1966, с. 113—117). Черновики писем Грабаря О. Фишелю — в Отделе рукописей ГТГ, ф. 106 (на немецком языке).

Я очень обрадовался, узнав, что одну из моих любимых уже с давних пор картин — мюнхенская «Мадонна Tempi»... он, как и я, считает абсолютно достоверной и даже могущей являться мерилом любых иных...» [97]

По возвращении в Москву переписка возобновилась. Снова пишет Фишель о Рафаэле, делится сомнениями, советуется, сообщает о своих планах, присылает снимки найденных рисунков [98]. Однако вскоре обрывается и эта переписка.

Художественные выставки, новые открытия немецких ученых были темой статей, которые Грабарь писал в Германии для лениградского журнала «Красная панорама». «Весь день сегодня ушел на осмотр выставки Лейбля, открытой недавно... получилась грандиозная картина. Опять тема для «Красной панорамы», да и не для нее только. Самый большой немецкий художник после Гольбейна» [99],— писал Грабарь из Кёльна. Директор Национальной галереи в Берлине Людвиг Юсти предоставил в распоряжение Грабаря материал, который лег в основу статьи о подлинных и фальшивых картинах Ван Гога. Ознакомление с экспозицией Картинной галереи в Гамбурге позволило ему написать работу о Ф. Рунге [100].

Вновь и вновь Грабарь осматривает музеи, изучает, сравнивает. «А все-таки вот уже какая-то 8-я или 10-я галерея старых мастеров, которую я сегодня видел, с тех пор как приехал в Германию! И я чувствую ясно, до чего у меня прибавилось уверенности и тонкости в распознавании» [101],— писал Грабарь из Мюнхена. И далее, буквально накануне отъезда из Германии: «Тут я все-таки по заведенной привычке и от жадности познания и учебы хожу и буду продолжать ходить завтра и послезавтра в Kaiser-Friedrich-Museum... И очень важно и, как оказывается, совершенно необходимо» [102].

Столь же значительным стало для Грабаря посещение Гамбургской библиотеки по истории искусства, основанной М. Варбургом [103], и беседа с Аби Варбургом, приславшим Грабарю в 1928 г. благодарность за сборник «Вопросы реставрации» [104]. Грабарь осматривает ризницу Кёльнского собора и Музей города Гамбурга, напоминавший ему архитектурный музей «Старый Петербург».

---

[97] Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 12 марта 1929 г.— В кн.: *Грабарь И.* Письма. 1917—1941, с. 193, 195.

[98] Отдел рукописей ГТГ, ф. 106.

[99] Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 25 марта 1929 г.— В кн.: *Грабарь И.* Письма, 1917—1941, с. 199.

[100] *Грабарь И. Э.* Музеи и выставки в Германии. Выставка Лейбля (1844—1900).— Красная панорама, 1929, № 32, с. 13—14; *Он же.* Музеи и выставки в Германии. Подлинный и поддельный Ван Гог.— Там же, 1929, № 26, с. 12—13. Рукопись о Рунге не была опубликована.

[101] Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 8 мая 1929 г.— В кн.: *Грабарь И.* Письма. 1917—1941, с. 218.

[102] Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 21 июня 1929 г.— Там же, с. 243.

[103] Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 13 апреля 1929 г.— Там же, с. 205.

[104] Отдел рукописей ГТГ, ф. 106.

В Гамбурге Грабаря поразил размах нового строительства. На пустом месте, на огромных пространствах возводился, по-существу, новый город с шестиэтажными домами, улицами, переулками, площадями, общественными площадками, зелеными насаждениями. «Они строят для Гамбурга,— отмечал Грабарь,— мы должны строить для Москвы. Что-то совсем другое... надо бы... смотреть — смотреть — смотреть... Тут тоже не классика, но здоровый принцип и настоящий рационализм» [105].

В течение нескольких ближайших лет Грабарь переписывается с О. Фишелем, Х. Ионасом, М. Винклером. Именно в это время продолжаются очень интересные археологические работы: раскопки Эски-Кермен в Крыму — города V—XII вв., в которых рассчитывала в будущем принять участие Берлинская академия наук. В Крым, по свидетельству Н. И. Репникова, приезжал Теодор Виганд[106]. Последней работой Грабаря, вышедшей в Германии в период до 1941 г., была статья, посвященная юбилейной выставке советского искусства, состоявшейся в Москве и Ленинграде, опубликованная в 1933 г.[107] На этом связи Грабаря с немецкими деятелями культуры обрываются на многие годы. Возобновятся они лишь после 1945 г., после разгрома фашизма и создания новой социалистической Германии.

В это время круг деятельности Грабаря по-прежнему широк и разнообразен. Он продолжал работать как живописец, занимался педагогической деятельностью, выступал в печати. С именем Грабаря связано два очень важных мероприятия 40-х годов. Он принимал деятельное участие в работе Государственной комиссии при Совете Министров СССР по учету разрушений и ущерба, нанесенных фашистскими захватчиками, и возглавлял Комиссию по учету и охране памятников искусства при Комитете по делам искусств СССР.

В 1944 г. по инициативе Грабаря был основан Институт истории искусств АН СССР (ныне Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания Министерства культуры СССР), директором которого ученый оставался до конца своей жизни.

Со второй половины 40-х годов началась подготовка и издание трудов Института, прежде всего многотомной «Истории русского искусства». Пройдет много лет, и в книжных магазинах ГДР появятся тома «Истории русского искусства», переведенные в ГДР на немецкий язык и изданные в Дрездене. Так наконец осуществится давний замысел И. Э. Грабаря и немецких издателей.

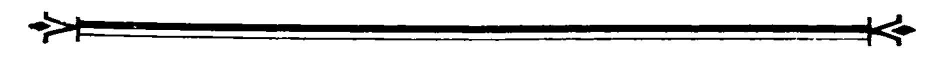
---

[105] Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарь от 21 апреля 1929 г.— В кн.: *Грабарь И.* Письма. 1917—1941, с. 209.

[106] Там же, с. 355—356, комм. 36. См. также письма Н. И. Репникова Грабарю.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 106.

[107] *Grabar I.* Fünfzehn Jahre Sowjetkunst. Die Jubiläumausstellung in Leningrad und Moskau.— Ost-Europa, 1933. H. 1, S. 1—15.

IV



М. Я. Либман

ЖУКОВСКИЙ И НЕМЕЦКИЕ ХУДОЖНИКИ

Писатели начала XIX в. относились с интересом к изобразительным искусствам. Достаточно назвать имена Гёте, Стендаля, Брентано. Великий русский поэт Василий Андреевич Жуковский в этом смысле не был исключением. Как и некоторые его современники — Гёте, Гюго, Гофман, он сам был художником. Его рисунки, гравюры, офорты являются образцами профессиональной художественной деятельности [1].

Письма Жуковского и его заметки в дневниках, в особенности последние, свидетельствуют об остром интересе к изобразительному искусству. Во время длительных путешествий он прилежно посещал музеи и памятники архитектуры, частные собрания и выставки [2]. При этом его нередко сопровождали известные специалисты. Так, его вел по берлинским галереям их директор Густав Вааген, в Риме и в некоторых немецких городах он был с братьями Буассере, в Помпеях его посвящал в ход раскопок Вильгельм Цан. Жуковский интересовался также искусствознанием, которое его во многом не удовлетворяло [3], и даже имел замысел самому написать историю искусств [4].

И все же для нас интереснее всего отношения Жуковского к современному ему искусству и его мастерам. Эти отношения

---

[1] *Соловьев Н. В.* Поэт-художник Василий Андреевич Жуковский.— Русский библиофил, 1912, № 7—8, с. 41—88; *Корнилов П.* Офортные занятия В. А. Жуковского.— В кн.: Книга и графика. М., 1972, с. 204—209; *Либман М. Я.* Жуковский-рисовальщик (к вопросу о связи К. Д. Фридриха и В. А. Жуковского).— В кн.: Античность. Средние века. Новое время. М., 1977, с. 217—223 (немецкий вариант статьи см.: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 1974, XIX, S. 106—116).

[2] Особое значение имеют его записи о собраниях, ныне не существующих (например, Шиарра в Риме, Буассере в Штуттгарте, Солли в Англии, Лейхтенберга в Мюнхене и позднее в Петербурге).

[3] Он пишет в дневнике о книге «Italienische Forschungen» Румора: «Непонятная метафизика искусства. Неживописный слог в рассуждениях о живописи» (Дневники В. А. Жуковского. СПб., 1901, с. 229; в дальнейшем мы цитируем это издание сокращенно как «Дневники»).

[4] *Соловьев Н. В.* Поэт-художник Василий Андреевич Жуковский, с. 72—73.

были чрезвычайно интенсивными примерно с 1820 г. и до кончины писателя, последовавшей в 1852 г. Жуковский посещал выставки современного искусства, был желанным гостем в мастерских живописцев и скульпторов. Желанным — как лицо, близкое к императорскому двору и одновременно как знаток и активный художник. Его коллекция рисунков, о которой ниже пойдет речь, состояла почти полностью из произведений современников [5]. Дружба поэта с художниками нашла своеобразное выражение в портретах. Если не считать Гёте, вряд ли кого-либо из писателей того времени так часто рисовали, писали и даже изображали в скульптурах, как Жуковского [6].

О связях Жуковского с искусством и художниками свидетельствуют также его переписка, дневники и прочие записи. При этом надо учесть, что переписка полностью не опубликована, что не все дневники дошли до нас и что его наследие в целом не изучено до конца. В этой статье, естественно, использованы только доступные материалы [7].

Всю свою жизнь Василий Андреевич Жуковский относился с особым интересом к *немецкой* культуре. Начало этому интересу было положено во время пребывания в Дерпте, а расцвел он, когда Жуковский обратился к переводам из Гёте, Шиллера, Бюргера, Уланда, Гебеля. Путешествуя по Германии, поэт часто встречался с Людвигом Тиком, Вильгельмом фон Гумбольдтом, К. В. Гуфеландом, Э. Т. А. Гофманом, Беттиной фон Арним и другими представителями немецкой интеллигенции. К незабываемым впечатлениям относились его встречи с Гёте в сентябре 1827 г. С 1841 г. и до конца своих дней Жуковский жил в Германии — в Дюссельдорфе и Франкфурте-на-Майне, где его дом был центром культурной жизни [8].

Немецкая философия и литература помогли Жуковскому понять немецкое искусство. Он ценил последнее выше, чем любое другое.

Об этом свидетельствует не только большое количество немецких рисунков в его собрании [9], но и число его знакомств среди немецких художников и дружба с некоторыми из них.

---

[5] Русский библиофил, 1912, № 7—8, с. 169—175; *Либман М. Я.* Жуковский-рисовальщик.

[6] См.: Альбом выставки в память Н. В. Гоголя и В. А. Жуковского. М., 1902; *Вольпе Ц.* В. А. Жуковский в портретах и иллюстрациях. Л., 1935. В приложении № 3 к этой статье сделана попытка составить каталог немецких портретов Жуковского в хронологическом порядке.

[7] Дневники содержат чрезвычайно интересные сведения и документы относительно других видов искусства. Так, Жуковский описывает свои впечатления от театральных постановок, от искусства столь знаменитых актеров, певцов и танцоров, как Л. Девриент, Вестрис, Мильдер, П. Вольф.

[8] *Шляпкин И. А.* В. А. Жуковский и его немецкие друзья.— Русский библиофил, 1912, № 7—8, с. 4—37 (публикация писем); *Gerhardt D.* Aus deutschen Erinnerungen an V. A. Žukovskij.— In: Orbis scriptus. München, 1966, S. 245—313.

[9] 186 немецких рисунков против 92 русских, 34 итальянских, 20 французских (Русский библиофил, 1912, № 7—8, с. 169—175).

Характерна запись в дневнике от 25 декабря 1838 г. (6 января 1839 г. по новому стилю) [10]. В Риме писатель посетил многие мастерские и среди них Ф. Овербека, Ж.-Д. Энгра, нескольких англичан. Запись кончается словами: «Мы прошли все школы. Германская: правильность, мысль, Gemüth, правда, иногда сухость. У итальянцев школа и предание без жизни. У а[н]гличан экзажерация и в то же время, правда, много поэзии. Французы — приятность, без правды, манерность и аффектация; отсутствие мысли или ее неглубокость». Конечно, это субъективное суждение, оно принадлежит художественной натуре. Но в своей субъективности оно свидетельствует о симпатии к немецким художникам и об антипатии к французским. Мы к этому еще вернемся; здесь же только отметим, что скупые записи во французском дневнике в мае-июне 1827 г. удивительно мало сообщают о художественных впечатлениях [11].

Жуковский жил в интересное время. То была пора расцвета романтизма, хотя и классицизм создавал еще значительные произведения. Одновременно все сильнее давали себя знать реалистические тенденции.

Среди знакомых поэта были русские художники — Орест Кипренский, Карл Брюллов, Александр Иванов, Алексей Венецианов, француз Жан-Доминик Энгр, датчанин Бертель Торвальдсен и немецкие — Каспар Давид Фридрих, Фридрих Овербек, Франц Крюгер, Кристиан Даниэль Раух, Карл Фридрих Шинкель.

Особенно активными были контакты Жуковского с немецкими художниками в 1820—1822 гг., во время первого заграничного путешествия; в 1826—1827 гг. в Берлине и Дрездене; в 1832—1833 гг. — в Берлине и Риме, в 1838—1839 гг. — в Берлине, Мюнхене, Франкфурте-на-Майне и Риме. После переезда в Германию Жуковский в основном общался с дюссельдорфскими и франкфуртскими живописцами и скульпторами.

Во время своего первого заграничного путешествия Жуковский провел длительное время в Берлине. Среди его тогдашних знакомств следует выделить архитектора и живописца Карла Фридриха Шинкеля (1781—1841), скульпторов — Кристиана Даниэля Рауха (1777—1857) и Кристиана Фридриха Тика (1776—1851). Все трое работали для прусского двора, всех троих связывала дружба и общие труды. Это были образованные и светские люди, что, несомненно, привлекало Жуковского. Раух только что сблизился с Гёте, Тик уже давно был знаком с великим поэтом. Через своего брата, знаменитого писателя Людвига Тика, К. Ф. Тик познакомился с А. Шлегелем и Ф. Шеллингом. Этот контакт художника с писателями и мыслителями должен был облегчить Жуковскому сближение

---

[10] Дневники, с. 457.

[11] Фрагменты опубликованы князем Вяземским в статье «Жуковский в Париже» (Русский архив, XIV, 1876, кн. 2, с. 91—101).

с ним. Кроме того, в качестве директора королевского собрания скульптур Тик был для любознательного русского ценным человеком.

В обычно лаконичном дневнике мы находим под 27 октября (8 ноября нового стиля) 1820 г. более пространную запись о первом посещении мастерской Рауха. Писатель обрисовывает внешность Рауха следующими словами: «Прекрасное лицо: глубокость, благородство; что-то тихое и живое; простота истинного артиста. Он показывал нам свои работы с любезной готовностью; говорил о своем искусстве с жаром, но без надутости» [12]. Далее Жуковский описывает начатые работы, находившиеся в мастерской: памятники Шарнгорсту, Бюлову, Блюхеру, Александру I.

К сожалению, записи в дневнике о дрезденских днях в июне 1821 г., интересных для нас фактом знакомства Жуковского с Каспаром Давидом Фридрихом, исчезли. Писатель знал произведения Фридриха еще до личного с ним знакомства [13]. Так что он с большими ожиданиями направился на встречу с художником. Об их первой встрече мы знаем только по письму писателя к великой княгине Александре Федоровне от 23 июня 1821 г. [14]

Стоит процитировать строки с описанием впечатлений от личности Фридриха и его искусства: «Кто знает Фридриховы туманныя картины и по этим картинам, изображающим природу с одной только мрачной ея стороны, вздумает искать в нем задумчивого меланхолика с бледным лицом, с поэтическою мечтательностью в глазах, тот ошибется. Лицо Фридриха не поразит никого, кто с ним встретится в толпе; это сухощавый, среднего роста человек, белокурый, с белыми бровями, нависшими на глаза; отличительная черта его физиономии есть простодушие; таков он и характером: простодушие чувствительно во всех его словах; он говорит без красноречия, но с живостью искренности и чувства, особливо когда коснешься до любимого его предмета, до природы, с которою он как семьянин; но он говорит об ней так же, как ее изображает, без мечтательности, а с оригинальностию: и в картинах его нет ничего мечтательного; напротив, оне нравятся своею верностию, ибо каждая возбуждает в душе воспоминание о чем-то знакомом; если находишь в них более того, что видят глаза, то этому та причина, что живописец смотрел на природу не как артист, который в ней ищет только образца для кисти, а как человек с чувством и воображением, который повсюду находит в ней символ человеческой жизни. Фридрих мало заботится о правилах искусства: он пишет свои картины не для знатоков живописи, а для друзей его образца, природы; критики могут быть

---

[12] Дневники, с. 85.
[13] *Либман М. Я.* Жуковский-рисовальщик, с. 217, прим. 7.
[14] Русская старина, 1901, т. 108, с. 390—391.

им недовольны, но лучший из критиков, непредубежденное чувство, всегда на его стороне» [15].

Итак, поэт увидел в творчестве художника удивившие его искренность чувств и богатство воображения. О том, каким близким оказалось Жуковскому творчество Фридриха, свидетельствует описание в этом же письме не оконченной тогда еще картины «Восход луны у моря» (Ленинград, Гос. Эрмитаж) [16], по настроению адекватное самому произведению живописи.

Рассказав о встрече с Фридрихом, Жуковский заканчивает следующим эпизодом. Он пригласил художника отправиться вместе с ним в Швейцарию, где тот никогда не был. На что последовал отказ Фридриха. Вот как поэт передает этот разговор: «Я так скоро и коротко познакомился с Фридрихом, и он так показался мне сродни, что я предложил было ему ехать вместе со мною в Швейцарию — моих денег достало бы на двоих,— но он мне отказал и еще более понравился своим отказом. «Вы хотите иметь меня с собою (отвечал он мне), но тот я, который вам нравится, с вами не будет! Я должен остаться один и знать, что я один, чтобы разглядеть и почувствовать природу вполне; я должен отдаться тому, что меня окружает, слиться с моими облаками и утесами, чтоб быть тем, что я есмь. Одиночество необходимо мне для разговора с природою: однажды случилось мне прожить целую неделю в Оттовальде-Grund. Между утесами и елями, и во все это время не встретил я ни одного живого человека; правда, такой метод не присоветую никому — и для меня было это уже излишеством: невольно мрачность заходит в душу. Но это же должно доказать вам, что мое товарищество ни для кого не может быть приятно!» [17].

Тем не менее Фридрих и Жуковский остались друзьями [18]. В письме от 9 февраля 1830 г. художник вспоминает о частых посещениях писателем мастерской и о беседах перед мольбертом, когда «словами рисовалась не одна картина» [19].

Искусство Фридриха и даже его внешность всегда оставались для Жуковского своего рода эталоном. Он пишет о закате солнца «à la Friedrichs» [20] и выделяет внешнее сходство фран-

---

[15] Русская старина, 1901, т. 108, с. 390—391.

[16] В письме все к той же великой княгине от 2(14) октября 1826 г. Жуковский описывает не менее проникновенно картину Фридриха «Кладбищенские ворота» (Дрезден. Картинная галерея). Письмо опубликовано в Собрании сочинений В. А. Жуковского (СПб., 1885, т. 7, с. 259—260).

[17] Там же.

[18] *Einem H. v.* Wassilij Andrejewitsch Joukowski und Caspar David Friedrich.— Das Werk des Künstlers, 1939, 1, S. 169—184; *Либман М. Я.* Жуковский-рисовальщик.

[19] Цит.: *Hinz S.* Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen. Berlin, 1968, S. 56.

[20] Дневники, с. 165, прим. 1.

цузского писателя и политического деятеля Бенжамена Констана с Фридрихом [21].

Но вернемся к путешествиям Жуковского.

Поездка по Германии в 1826—1827 гг. шла примерно по тем же путям. Круг знакомых остался прежним: Раух, Шинкель, Тик — в Берлине, Фридрих и Карус — в Дрездене. В 1826 г. началась многолетняя дружба с живописцем и рисовальщиком Герхардом фон Рейтерном (1794—1865), который стал тестем Жуковского, женившегося в 1841 г. на его дочери Елизавете [22].

1832—1833 гг. Жуковский провел за границей. Это было его самое беззаботное путешествие, предпринятое ради образования и лечения. Писатель странствовал не спеша по Германии, Швейцарии, Южной Франции и через Рим до Неаполя. Он увидел опять старых друзей — Рауха, Шинкеля, Тика и Рейтерна, но обзавелся также новыми, очень важными знакомствами. Жуковский подробно изучал памятники архитектуры и галереи Италии. Но в Риме он попал к тому же в ярко выраженное художественное окружение, которое состояло из русских живописцев и так называемых «немецких римлян» («Deutschrömer»). Все они, похоже, жили как единая семья. Дневник полон описаний взаимных посещений, общих прогулок и поездок. Здесь, в Риме, Жуковский подружился с Бертелем Торвальдсеном (1768—1844), датским скульптором, и с главою «назарейцев» Фридрихом Овербеком (1789—1869). По отношению к обоим он сохранил на всю жизнь искреннее почтение. «Овербек мне глубоко по сердцу» [23], — записывает Жуковский в дневник. После совместной трапезы он отмечает свои впечатления о внешности Овербека, Торвальдсена и Корнелиуса: «Самый интересный и близкий к идеалу живописца есть Овербек; после него Торвальдсен — великолепная голова, богатая седыми волосами; Корнелиус кокетствует остроумием и часто невпопад» [24].

В мастерской Овербека Жуковский увидел еще незавершенную картину «Триумф религии в искусствах». Он ее называет «Историей христианского искусства» и сравнивает с «лицом христианского живописца». «Все в этой картине прекрасно, особенно мысль, расположение и рисунок напоминают Рафаэля и католиков живописцев» [25]. По настоянию Жуковского престолонаследник Александр Николаевич заказал художнику в 1839 г. реплику картины, которую тот завершил в 1843 г. Ее отправили в Петербург; ныне она находится в Эрмитаже [26].

---

[21] В парижском дневнике (Русский архив, XIV, 1876, кн. 2, с. 95).

[22] О Рейтерне: *Reutern G. v.* Ein Lebensbild. St. Petersburg, 1894; *Майков П.* Русский художник в Германии.— Русский вестник, вып. 234, 1894, № 9, с. 219—237, № 10, с. 3—16; *Behrens E.* Willingshausen — Weimar — Rußland.— Oberhessische Presse. Sonntagspost, 1976, 19.VI.

[23] Дневники, с. 291 (запись от 8(20) мая 1833 г.).

[24] Там же, с. 293—294 (запись от 10(22) мая 1833 г.).

[25] Дневники, с. 292—293 (запись от 9(21) мая 1833 г.).

[26] *Howitt M.* F Overbeck. Freiburg i. Br., 1886, Bd. II, S. 55 ff.



Ф. Овербек. Триумф религии в искусствах. 1843 г.

Помимо этого, Жуковский осматривал росписи Овербека, Шнорра фон Карольсфельда, Ф. Фейга, И. А. Коха и И. Фюриха в вилле Массими и росписи Овербека, Корнелиуса и Фейта в доме Бартольди.

На Жуковского произвел тогда также впечатление еще совсем молодой венец Э. И. Штейнле (1810—1886). Он описывает несколько картин художника на религиозные темы и заключает: «Везде ясная мысль, чистое чувство и удовлетворительное исполнение, чего нет в наших (исключая Брюллова)» [27].

Если мы обобщим путевые впечатления Жуковского 1832—1833 гг., то увидим, что ему ближе всего было религиозное искусство «немецких римлян». Это не удивительно, ибо Жуковский был глубоко верующим человеком, и наивная и безыскус-

---

[27] Дневники, с. 294 (запись от 11 (23) мая 1833 г.).

ственная вера «назарейцев» соответствовала его убеждениям. Тогда, в начале 30-х годов, «назарейцы» еще были преисполнены энтузиазма и веры в свою миссию. Жуковский видел в их живописи обновление европейского искусства. Последующее путешествие мало что изменило в этой его уверенности.

В 1838—1839 гг. он сопровождал в качестве воспитателя наследника Александра Николаевича, путешествовавшего по европейским государствам. Маршрут был протяженный и сложный. Поначалу они прибыли в Берлин; затем через Штеттин — в Швецию и Данию. Вернувшись в Германию, посетили Ганновер, Кассель, Франкфурт-на-Майне, Дюссельдорф; совершили паломничество в Веймар, чтобы поклониться гробу Гёте. Затем — Бамберг, Нюрнберг, Регенсбург, Мюнхен и через Тироль в Италию, где оставались до конца января 1839 г. Обратный путь шел через Вену и Германию в Нидерланды, оттуда в Англию и назад, через Германию, на родину. 23 июня 1839 г. возвратились в Петергоф.

Это путешествие также принесло с собой массу впечатлений и встреч. В Берлине — со старыми друзьями Раухом, Тиком и Шинкелем, а также с художником совсем другого направления — портретистом и автором огромных картин с изображениями парадов Францем Крюгером (1797—1857). Жуковский, несомненно, был с ним знаком еще с 1836 г., когда тот впервые посетил Петербург. Сейчас, в мае 1838 г., они встречались регулярно. Результатом этих встреч оказался портрет писателя, с которого он заказал литографии [28].

Во Франкфурте он встретил Филиппа Фейта (1793—1877), ставшего в 1830 г. директором Института Штеделя. Его работы были известны Жуковскому еще со времени первого пребывания в Риме. В июле-августе 1838 г. Жуковский провел несколько дней в Дюссельдорфе. Здесь он впервые познакомился с новыми тенденциями внутри местной школы. Вскоре ему было суждено поселиться в этом городе и наблюдать развитие дюссельдорфской живописной школы, так сказать, изнутри.

Увлекла поэта и художественная жизнь Мюнхена. Особый интерес вызвали у него грандиозные проекты короля Людвига I. Он сошелся с придворным архитектором Лео фон Кленце и посещал его постройки в Мюнхене и Валгаллу близ Регенсбурга. Валгалла произвела на Жуковского двойственное впечатление. Он записал в дневнике: «Вид от Регенсбурга неблагоприятный; но из-за Дуная и от Мюнхенской дороги величественный. Но дóлжно быть сумасшедшим, чтобы затеять такое гигантское здание в наше время» [29]. В общем искусство Кленце, видимо, понравилось Жуковскому, так как не без по-

---

[28] Дневники, с. 379. В доме Крюгера Жуковский встречался со многими берлинскими учеными, литераторами и художниками. Здесь он познакомился также с французским живописцем Орасом Верне.

[29] Дневники, с. 413 (запись от 9(21) сентября 1838 г.).



Г. фон Рейтерн. Портрет В. А. Жуковского.
Акварель. 1832 г.

мощи Жуковского годом позже архитектор прибыл в Петербург, чтобы возглавить строительство нового Эрмитажа и руководить отделкой Исаакиевского собора.

Похоже, что особое впечатление на Жуковского произвели монументальные росписи мюнхенских художников. Он отмечает фрески П. Корнелиуса в церкви Лювига и в Глиптотеке, росписи Г. Гесса в церкви Всех святых, работы Шнорра фон Карольсфельда в королевской резиденции. Уже здесь проявляется растущий интерес Жуковского к «исторической» живописи, каковая развивалась, опираясь на «назарейцев». Не случайно он посетил в Вене именно Иосифа Фюриха (1800—1876) и приобрел несколько его рисунков.

Пребывание Жуковского в Риме опять объединило его со старыми знакомыми — Овербеком, Францем Кателем (1773—1856) и И. К. Рейнгартом (1761—1847). Но по-настоящему он интересовался только творчеством Овербека. После огромных предприятий в Мюнхене, после новых картин дюссельдорфской школы «немецкие римляне» казались старомодными провинциалами.

В марте 1840 г. началось последнее заграничное путешествие Жуковского. Оно привело его в Дрезден, где он последний раз повстречался с Каспаром Давидом Фридрихом. «Грустная развалина. Он плакал как дитя»[30]. Жуковский успел отобрать рисунки Фридриха для престолонаследника. Сделал несколько записей о посещении мастерских К. К. Фогеля фон Фогельштейна (1788—1868), И. К. К. Даля (1788—1857) и Карла Густава Каруса (1789—1869). Два последних — друзья и ученики Фридриха. В Берлине на поэта произвел впечатление «Парад» Крюгера. В Веймаре, Франкфурте — лишь краткие, поспешные записи. И далее до Дюссельдорфа. Здесь же Жуковский отмечал картину за картиной в Академии и мастерских — большой список художников, по большей части теперь забытых. Среди них можно назвать Теодора Гильдебрандта (1804—1874), написавшего большой портрет Жуковского, Э. И. Ф. Бендемана (1811—1889), К. Ф. Лессинга (1808—1880), Андреаса Ахенбаха (1815—1890).

Женившись в 1841 г., Жуковский окончательно переселился в Германию. Похоже, что в оставшиеся годы жизни он не вел больше дневников. Его письма на родину почти ничего не сообщают о его художественных интересах. В этом отношении наибольший материал дают записи детей Рейтерна, сделанные по рассказам отца[31].

Герхард Рейтерн принадлежал к представителям реалистического направления в немецком искусстве второй трети XIX в. В Виллингсхаузене, в районе Швальм в Гессене, он упражнялся в рисовании народных типов и народных костюмов. Он считается основателем Швальмской колонии художников (подобной Барбизонской школе). Лучше всего ему удавались маленькие жанровые картины, пейзажи и портретные миниатюры. Его религиозная живопись большого формата (например, «Жертвоприношение Авраама». Ленинград, Русский музей) относится к «историческим» картинам худшего толка, каковыми в те времена снабжались официальные выставки. Современники, и не в последнюю очередь его друг и зять Жуковский, хвалили у Рейтерна тонкое наблюдение натуры. Эта хвала преувеличена. Но в одном смысле с ними можно согласиться: Рейтерн хотя бы стремился к передаче реальности. Это стремление

---

[30] Дневники, с. 519 (запись от 19 марта 1840 г.).
[31] *Reutern G. v.* Ein Lebensbild.



Ф. А. фон Нордгейм. В. А. Жуковский в кресле.
Гальванопластика. 1845 г.

позволило ему легко войти в среду дюссельдорфской школы. И с ним вместе в эту среду проник Жуковский. Оба они стали увлеченными коллекционерами картин и рисунков дюссельдорфских живописцев.

В 1844 г. Жуковский и Рейтерн с семьями поселились во Франкфурте-на-Майне. Помимо соображений личного плана, важную роль сыграло то обстоятельство, что они разочаровались в искусстве дюссельдорфцев, не стремившихся к высшим идеалам. Напротив, во Франкфурте, при школе Штеделя, где директором был Филипп Фейт, продолжали жить религиозные идеи и «идеальный» стиль «назарейцев». Это было как раз время, когда Рейтерн собирался завершить свои большие ре-

лигиозные картины, и в школе Штеделя царила соответствующая атмосфера. Жуковский, чья религиозность к концу жизни еще усилилась, охотно последовал за тестем. Но революция 1848 года заставила обоих бежать из Франкфурта. Рейтерн возвратился через несколько лет, а Жуковский умер в апреле 1852 г. в Баден-Бадене.

Восприятие Жуковским современного искусства неоднозначно. Его художественный вкус испытывал разные влияния. Надо учесть, что сам он был консервативным и глубоко верующим человеком. И уже это направляло его на определенные пути. Как близкое ко двору лицо, он много общался с придворными художниками в России и за границей. И это воздействовало на его эстетические вкусы, хотя к кругу его друзей принадлежали также художники, стоявшие далеко от двора,— Венецианов в Петербурге, Фридрих в Дрездене, Овербек в Риме. По общественным взглядам все его знакомые были консервативны или по меньшей мере лояльны по отношению к власть имущим. Этим отчасти объясняется, почему он обходит молчанием таких значительных художников, как Ф. Вальдмюллер и А. Менцель. Вальдмюллер осмелился восстать с демократических позиций против Венской императорской академии; Менцель относился с симпатией к революционному движению. Возможно, что консерватизм Жуковского объясняет и его нерасположение к французскому искусству. Французы были революционерами par excellence, и для Жуковского Ж.-Л. Давид, Эжен Делакруа, Теодор Жерико и, может быть, даже А. Гро — придворный живописец Бонапарта — были мятежниками.

С политическим консерватизмом Жуковского был связан и его консерватизм в вопросах искусства, хотя писатель до некоторой степени относился к новому с сочувствием. Дюссельдорфцев он признал, французских романтиков — нет, да и ранних барбизонцев не заметил. В Англии произвели впечатление Дж. Рейнольдс (тогда уже давно умерший), портретист знати Т. Лоуренс, Девид Уилки; но не Джон Констебль и Р. П. Бонингтон, чьи картины он должен был видеть. Поэтому также он не заметил в Германии ни молодого Менцеля с его дерзновенными работами, ни «предимпрессиониста» К. Блехена.

В течение трех десятилетий тесного контакта с искусством и художниками вкус Жуковского все же менялся. Когда он в 1820 г. впервые попал за границу, его взгляды на искусство еще не сформировались. У него был один любимый художник — Каспар Давид Фридрих. Почтение перед Фридрихом и любовь к его искусству на протяжении многих лет жизни Жуковского могут быть объяснены в первую очередь тем, что оба они удивительно одинаково чувствовали и воспринимали мир.

Первое путешествие должно было завершить образование Жуковского. Самым главным было тогда общение с учеными и писателями, а также посещение музеев. Встречи с современными художниками в большинстве были случайными. Во всяком

случае, здесь нельзя еще уловить какой-то определенной тенденции. Это же относится к путешествиям 1826—1827 и 1829 гг.

И только путешествие 1832—1833 гг. дает основание говорить о вполне определенном интересе Жуковского к современному искусству. Поворотным моментом в этом смысле оказалось пребывание в Риме. Античность и искусство Ренессанса, с одной стороны, итальянская природа — с другой, открыли Жуковскому глаза на искусство и идеи «назарейцев». Возможно, что это произошло не без помощи его земляков Александра Иванова и Карла Брюллова.

Путешествие 1838—1839 гг., по-видимому, направило интерес Жуковского на «историческую» романтическую живопись. Большинство художников, ее представляющих, в свое время были близки к «назарейцам» или даже принадлежали к их братству. Так что можно говорить об эволюции «немецких римлян» в направлении к «национальной исторической живописи». Эту эволюцию вместе с ними проделал и Жуковский.

И, наконец, с 1840 г., когда писатель сблизился через Рейтерна с дюссельдорфцами, у него появился интерес к реалистическому изображению быта, сменившийся в старости стремлением Жуковского к идеалистическому религиозному искусству все в том же духе «назарейцев».

Как понять эту эволюцию? Был ли это только индивидуальный путь Жуковского, который мы здесь коротко проследили?

По сути дела, Жуковский проделал свою эволюцию вместе с эволюцией немецкого искусства того времени. Он восторгался романтикой Каспара Давида Фридриха, когда искусство этого художника было живым и соответствовало стремлениям времени. Он примкнул к «назарейцам», когда они переживали расцвет. С интересом наблюдал он за возникновением «исторической» живописи Шнорра фон Карольсфельда, Корнелиуса и Фюриха. Он увлекался правдивостью (как он ее понимал) картин дюссельдорфцев. Но в одном смысле Жуковский был слеп: он не увидел истинного революционного искусства своего времени.

Так стоило ли обращаться к теме «Жуковский и немецкие художники?» Думаю, что стоило. Ибо значение взаимоотношений поэта и художников выходит далеко за пределы русско-немецких связей; эти взаимоотношения представляют важный момент в развитии европейской культуры романтической эпохи [32].

---

[32] Автор статьи приносит глубокую благодарность г-ну Герхарду фон Рейтерну (Западный Берлин) за разрешение опубликовать принадлежащий ему портрет В. А. Жуковского работы его прадеда и д-ру Клаусу Гальвицу, директору Института Штеделя во Франкфурте-на-Майне, за предоставление фотографии со статуэтки Жуковского работы А. Нордгейма.

Приложение 1

НЕМЕЦКИЕ ХУДОЖНИКИ, ПИСАВШИЕ ПОРТРЕТЫ ЖУКОВСКОГО, А ТАКЖЕ ТЕ, С КЕМ ОН БЫЛ ЗНАКОМ И ЧЬИ ИМЕНА УПОМЯНУТЫ В ЕГО ДНЕВНИКАХ И ПЕРЕПИСКЕ И ЧЬИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ БЫЛИ В ЕГО СОБРАНИИ [1]

А. Ахенбах * (1)
К. Бегас *
Э. И. Ф. Бендеманн (1)
К. Ф. Вихманн **
Л. В. Вихманн *
Ф. Вольтрек *
Г. Гесс * (1)
Т. Гильдебрандт ** (1)
И. Г. фон Даннекер *
Я. А. Карстенс
К. Г. Карус *
Ф. Катель * (3)
В. Каульбах * (1)
Л. фон Кленце *
Кобелль (неизвестно который) (2)
П. Корнелиус * (2)
И. А. Кох (2)
Ф. Крюгер **
И. Б. Лампи мл.*
Н. К. Э. ф. д. Лауниц ** (1)
К. Ф. Лессинг (2)
К. Лотч ** (2)
Б. фон Неер (1)
Ф. Нерлих (Нерли) * (5)
А. ф. Нордгейм ** (1)
Д. Ольмюллер
Ф. Овербек * (2)
Ф. Преллер * (1)
К. Д. Раух *
И. К. Рейнгарт *
А. Ретель (1)
Г. фон Рейтерн ** (множество)
К. Роттманн
К. ф. Тик *
Ф. Фейт * (1)
Л. Фогель * (1)
К. К. Фогель ф. Фогельштейн **
К. Д. Фридрих * (50)
И. Фюрих * (14)
К. Г. Хаммер
И. П. Хазенклевер
К. В. фон Хейдек (Хейдеггер) * (1)
И. В. Хеншель *
Г. Шадов *
Ф. В. Шадов * (1)
К. Ф. Шинкель *
И. Шнорр фон Карольсфельд * (3)
Л. Ф. Шванталер * (15)
Э. И. Штейнле * (1)

Приложение 2

ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ СПИСОК НАИБОЛЕЕ ЗНАЧИТЕЛЬНЫХ ЗНАКОМСТВ СРЕДИ ХУДОЖНИКОВ ВО ВРЕМЯ ПУТЕШЕСТВИЙ ЖУКОВСКОГО

(составлен по дневникам)

1820—1822

Берлин: Раух, Тик, Шинкель
Дрезден: Фридрих
Штуттгарт: Даннекер

1826—1827

Берлин: Раух, Тик, Шинкель
Дрезден: Карус, Фридрих, Фогель фон Фогельштейн, Даль

1832—1833

Берлин: Вихманн, Крюгер, Раух, Тик, Шинкель
Штуттгарт: Даннекер
Рим: Корнелиус, Катель, Овербек, Штейнле, Брюллов, А. Иванов, Бруни, Кипренский, Торвальдсен

---

[1] Звездочкой отмечены имена тех художников, с которыми Жуковский был лично знаком, двумя звездочками — те, кто писал его портреты; в скобках указано число работ художника в собрании Жуковского. В список не включены имена совсем незначительных художников.

1838—1839

Берлин: Бегас, Вихманн, Крюгер, Раух, Тик, Шинкель, О. Верне
Мюнхен: Гесс, Корнелиус, Кленце, Каульбах, Шнорр фон Карольсфельд
Вена: Фюрих
Франкфурт: Фейт
Рим: Кaтель, Каульбах, Овербек, Рейнгарт, Бруни, Энгр, Торвальдсен

1840

Дрезден: Карус, Фогель фон Фогельштейн, Фридрих, Даль
Веймар: Преллер
Дюссельдорф: Ахенбах, Бендеманн, Гильдебрандт

Приложение 3

СПИСОК НЕМЕЦКИХ ПОРТРЕТОВ В. А. ЖУКОВСКОГО[1]

1. *Г. фон Рейтерн, 1826*

Рисунок пером. Члены семьи Рейтерн-Шверцель и ее друзья в саду. За столом в фас изображен В. А. Жуковский. Надписан и дат.: «Willings [hausen] die Gartwies August 1826».
Рисунок был представлен на выставке «Gerhardt Wilhelm von Reutern 1794—1865. Drawings and Watercolours» в галерее Хэзлитт, Гуден и Фокс в Лондоне 24 ноября — 22 декабря 1978 г. (1).

Литература: (1) Gerhardt Wilhelm von Reutern 1794—1865. Drawings and Watercolours. 24th November — 22nd December 1978. Hazlitt, Gooden & Fox, London, p. 13, N 4 with ill.

2. *К. К. Фогель фон Фогельштейн, 1827*

Рисунок карандашом. Погрудное изображение в три четверти. Надписан Жуковским: «Дрезден 20 апреля 1827». В 1912 г. находился в Дрезденском гравюрном кабинете. Дневники с сентября 1826 г. по 14 апреля 1827 не сохранились. Имеется собственноручный перечень лиц, с которыми писатель за это время встречался в Дрездене, и среди них значится Фогель фон Фогельштейн (2). В альбоме выставки 1902 г. опубликована копия этого рисунка (3).

Литература: (1) *Эттингер П.* Неизданные материалы для русской иконографии в Королевском кабинете гравюр в Дрездене. СПб., 1912, с. 9 и илл.; (2) Дневники, с. 192, сноска 2; (3); Альбом, табл. 54.

3. *Г. фон Рейтерн, 1830*

Рисунок сепией. Жуковский в Царском селе.
Писатель сидит в кресле в интерьере. Надписан Жуковским: «18(30) августа 1830, Царское село, Nicht gegrübelt». Надпись Рейтерна (трудно поддающаяся прочтению): «Meinem lieben... 1/3 Januar...». Париж. Собрание М. А. Янушевской (2).

Литература: (1) Альбом, табл. 53; (2) *Иванов Б.* Сокровища с улицы Ренуара.— Советская культура, 1976, 29 июня.

4. *Г. фон Рейтерн, 1832*

Техника неизвестна. Судя по записям в дневнике (1), 14(26) августа 1832 г. Рейтерн начал портрет Жуковского, когда они находились в Вейльбахе. 31 декабря 1832 (12 января 1833) он был закончен в Верне. Не исключено, что речь идет о № 5 в нашем списке.

Литература: (1) Дневники, с. 229, 252.

5. *Г. фон Рейтерн, 1832*

Портретная миниатюра. Жуковский изображен поколенно, сидящим на стуле. Подписан: «G v R 1832». На обороте впоследствии надписан самим ху-

[1] Принятые сокращения: Альбом — Альбом выставки в память Н. В. Гоголя и В. А. Жуковского. М., 1902; Дневники — Дневники В. А. Жуковского. СПб., 1901; Каталог — Каталог выставки в память Н. В. Гоголя и В. А. Жуковского. М., 1902; Ровинский — *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских гравированных портретов, т. 2. СПб., 1887.

дожником: «Wassily von Jukoffsky, Kayserl. Russ. Wirklicher Geheimrath, geb. zu ‹пропуск› d. 29. Januar (10 Februar) 1783, vermählt mit meiner Tochter Elisabeth d. 21 May (2 Juny) 1841. Heimgegangen zu Baden-Baden d. 24sten April halb 2 Uhr 1852» (1). Возможно, идентичен с № 4 в нашем списке.

Западный Берлин. Собрание Г. фон Рейтерна.

Литература: (1) Репродуцирован при статье: *Gerhardt D.* Aus deutschen Erinnerungen an V. A. Žukovskij.— Orbis scriptus. München, 1966, S. 245—313; (2) Каталог посмертной выставки рисунков и картин Г. Р. Рейтерна. СПб., 1894, № 46.

6. *Г. фон Рейтерн, 1832*

Три рисунка. Между 6(18) и 13(25) декабря 1832 г. Рейтерн, живя вместе с Жуковским в Верне, сделал три портрета последнего, предназначавшиеся для престолонаследника Александра Николаевича (1). 1 января 1833 г. они были отосланы в Петербург. В сопроводительном письме Жуковского сказано: «...посылаю Вам свой портрет и не один, а *три* портрета, нарисованные для Вас Рейтерном (с которым живу теперь вместе)» (2).

Литература: (1) Дневники, с. 251; (2) Русский архив, т. 21, 1883, кн. I, с. XVII.

7. *Г. фон Рейтерн, 1832*

Миниатюры? В биографии Рейтерна (1) сообщается, что во время совместного пребывания в Верне художник написал красками два портрета Жуковского: «Один побольше с пейзажным фоном руки вернувшегося тогда из Италии Г. Лори сына и поменьше с видом из окна на озеро». Возможно, что последний идентичен с портретом, с которого сделал гравюру Н. И. Уткин (2).

Литература: (1) *Reutern G. v.* Ein Lebensbild. St. Petersburg, 1894, S. 85; (2) Ровинский, с. 976, № 10; (3) *Вольпе Ц.* В. А. Жуковский в портретах и иллюстрациях. Л., 1935.

8. *К. Лотч, 1833*

Восковой рельеф. Голова в профиль, повернутая направо. Надписан и датирован: «В. А. Жуковский. Рим MDCCCXXXIII». «Для сердца прошедшее вечно». Не подписан. В 1902 г. был в собрании М. В. Беэр в Москве. В дневниках (1) упомянуты сеансы у Лотча 12(24) и 13(25) мая 1833 г. На следующий день Жуковский выехал из Рима.

Литература: (1) Дневники, с. 295, 296; (2) Каталог, № 143; (3) Альбом, табл. 52/1.

9. *К. Ф. Вихманн, 1833*

Гипсовый бюст. Подписан и датирован: «1833 fecit Carl Wichmann» (1). Создан в Берлине, по всей вероятности, между 18(30) и 22 августа (3 сентября) 1833 г., когда Жуковский ежедневно встречался со скульптором (4). Об этом портрете Жуковский упоминает в письмах И. Дмитриеву от 19 февраля и 28 апреля 1834 г. (2), А. П. Елагиной от 30 апреля и 4 мая 1834 г. и А. П. Зонтаг от 13 июня 1834 г. (3).

Литература: (1) Каталог, № 123; (2) *Жуковский В. А.* Собр. соч. СПб., 1878, т. VI, с. 433—435; (3) Русский библиофил, 1912, № 7—8, с. 108, 131; (4) Дневники, с. 311, 312.

10. *Г. фон Рейтерн, 1834*

Акварель. Писатель изображен на фоне пейзажа с озером. Подписан и датирован: «GvR 1834». Ранее — Москва, Гос. Третьяковская галерея. С 1936 г.— г. Пушкин, Музей Пушкина.

Литература: (1) Литературное наследство, т. 4—6. М., 1932, с. 365.

11. *Ф. Крюгер, 1838*

Рисунок? Создан между 12(24) и 15(27) мая 1838 г. в Берлине (1). Жуковский заказал 200 литографий с портрета (1). Их изготовил Мюнстер (2). Впоследствии в России была сделана гравюра на стали, уже с литографии (3).

Литература: (1) Дневники, с. 374—376, 379; (2) Каталог, № 151; (3) Ровинский, с. 975—976, № 9.

12. *Н. К. Е. фон дер Лауниц, рубеж 1838—1839 гг.*

Бронзовая статуэтка. Жуковский изображен стоя во весь рост. По всей вероятности, создан во время совместного путешествия по Италии, в Риме (декабрь 1838 — январь 1839 г.). В это же время была сделана статуэтка (также во весь рост) великого князя Александра Николаевича. Жуковский и Лауниц находились в свите престолонаследника. В 1902 г. находилась в собрании П. В. Жуковского в Петербурге.

Литература: (1) Каталог, № 135; (2) Альбом, табл. 48.

13. *Г. фон Рейтерн, 1840*

Акварель. Жуковский изображен стоящим у окна. Надписан Жуковским: «23 ноября 1840». В 1902 г. находилась в собрании П. В. Жуковского в Петербурге. Этот портрет впоследствии был гравирован.

Литература: (1) Альбом, табл. 53.

14. *Т. Гильдебрандт, 1840*

Картина маслом. Поколенное изображение стоя. Портрет подписан. В 1902 г. находился в собрании П. В. Жуковского, в 1905 г.— в Зимнем дворце в Петербурге; в настоящее время — в музее Пушкина, г. Пушкин.

Литература: (1) Каталог, № 124; (2) Альбом, табл. 55; (3) *Вольпе Ц.* В. А. Жуковский в портретах и иллюстрациях. Л., 1935. Повторение, подписано и датировано 1842 г. Париж. Собрание М. А. Янушевской (см.: *Иванов Б.* Сокровища с улицы Ренуара.— Советская культура, 1976, 29 июня).

15. *Т. Гильдебрандт, 1843*

Картина маслом, 76×66 см. Погрудное изображение. Подписан и датирован: «Hildebrandt pinzit 1843». Западный Берлин, павильон Шинкеля в дворцовом парке Шарлоттенбург. Портрет был написан для прусского короля Фридриха Вильгельма IV. Ранее находился во дворце Шарлоттенбург (1).

Литература: (1) Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten. Der Schinkel-Pavillon im Schlosspark zu Charlottenburg. Berlin, 1976, 2 Auflage. S. 33—34.

16. *А. фон Нордгейм, между 1844 и 1848 гг.*

Гипсовый бюст, по оформлению в круглом медальоне напоминающий автопортрет Гиберти на «Райских дверях» флорентийского баптистерия. Не подписан. В письме из Дюссельдорфа к М. Ю. Вьельгорскому от 4 февраля 1844 г. (3) Жуковский сообщает о намерении Нордгейма сделать его «бюстик» в круглой раме, «так что может быть повешен на всякой стене». Он просит Вьельгорского выяснить возможность объявления подписки на этот скульптурный портрет. В письме к А. фон Мальтицу от 28 января 1849 г. (4) он пишет, что собирается выслать ему бюст, и советует, как его лучше оформить

Литература: (1) Каталог, № 136; (2) Альбом, табл. 52/3; (3) *Жуковский В. А.* Собр. соч. СПб., 1878, т. VI, с. 608; (4) Русский библиофил, 1912, № 7-8, с. 30.

17. *А. фон Нордгейм, 1845.*

Гальванопластика (из двух частей). Жуковский, сидящий в кресле. Не подписан. Ленинград, Государственный Эрмитаж. Франкфурт-на-Майне, Институт Штеделя (еще экземпляр — 1902 г.— у П. В. Жуковского).

Литература: (1) Каталог, № 125 (экземпляр П. В. Жуковского). На франкфуртскую статуэтку указал мне д-р Г. Й. Цимке, о ленинградской сообщил Б. Асварищ, за это я приношу обоим глубокую благодарность.

18. *А. фон Нордгейм, 1840-е годы*

Восковой рельеф. Голова в профиль налево. В 1902 г. находился в собрании П. В. Жуковского в Петербурге.

Литература: (1) Каталог, № 144; (2) Альбом, табл. 52/2.

Е. И. Кириченко

ИЗ ИСТОРИИ РУССКО-НЕМЕЦКИХ СВЯЗЕЙ В ОБЛАСТИ АРХИТЕКТУРЫ

(20—40-е годы XIX века)

В статье делается попытка дать обзор русско-немецких связей в области архитектуры второй четверти XIX в. Опираясь на этот материал как на фактографическую основу и привлекая наиболее типичные явления, нам хотелось проследить некоторые черты культурно-исторических и общественно-политических связей — определенную общность путей развития русского и немецкого зодчества, свойственную 20—40-м годам XIX столетия, не упуская, однако, из виду своеобразия каждого.

Здания, построенные в Германии по проектам русских зодчих, предшествуют по времени сооружениям, возведенным по проектам немецких мастеров в России, и связаны с желанием правительств двух государств увековечить совместную борьбу против французов в 1813—1815 гг.

Возвращаясь на родину из Парижа, Александр I подарил прусскому королю Фридриху Вильгельму III русских песенников из числа солдат, попавших в плен к французам и затем боровшихся против Наполеона в составе Потсдамского полка. В 1826 г. для них была сооружена колония, названная Александровской. Ее тесовые, обшитые горбылями избы имели вид бревенчатых; их украшали резные карнизы, крыльца и наличники. Плану колонии была придана форма высшего ордена русской воинской славы — Андрея Первозванного[1]. Название должно было увековечить память об Александре I, «русский стиль» и своеобразие облика жилых домов — представлять национальную принадлежность тех, для кого была сооружена эта деревня.

Автор проекта Александровской неизвестен. Но можно предположить, что им стал Карл Иванович Росси (1775—1849), вошедший в историю русской архитектуры как крупнейший мастер классицизма. Ему, наряду с другими великими представителями этого стиля, обязан своим «строгим стройным видом» воспетый А. С. Пушкиным Петербург.

Меньше внимания уделяется обычно другой стороне творчества Росси, связанной с романтическими веяниями. В 1809—1815 гг. в проектной деятельности архитектора заметное место принадлежало постройкам в «готическом стиле», ассоциировавшемся в те годы с древнерусским зодчеством. Начало творчества Росси прошло в среде московских зодчих, младших современников и учеников М. Ф. Казакова — И. В. Еготова,

[1] *Шмеллинг Л.* Русские православные церкви за границей.— Зодчий, 1900, № 7, с. 90; *Fabian F.* Potsdam. Leipzig, 1966, S. 18—19, 74.

А. Н. Бакарева, А. И. Мироновского. Они впервые начали тогда проектировать и возводить «готические» сооружения, во второй половине XVIII в. допускавшиеся лишь в увеселительных временных строениях или в усадебном и загородном строительстве, в городе, на центральных улицах и даже в Кремле. Росси также отдал дань увлечению, в котором следует видеть одно из первых в отечественной архитектуре проявлений характерной для XIX в. тенденции проектировать новые здания в духе окружающей их исторической застройки. Словом, «готика» в конце XVIII — первой четверти XIX в. обозначалась не архитектура Западной Европы определенного времени с присущими только ей конкретно-историческими особенностями, а вообще всякая старинная архитектура [2]. В 1809 г. по проекту Росси началось строительство церкви Екатерины в Вознесенском монастыре и восстановление Никольской башни Московского Кремля (шатер, декоративное убранство). Примерно в те же годы архитектором были спроектированы храм и колокольня для Ниловой пустыни на озере Селигер близ города Осташкова. Как и А. Н. Воронихин в проекте храма Христа Спасителя (1815), Росси обратился к ставшей — начиная с 30-х годов — популярной среди русских зодчих, схеме собора Покрова Богородицы (Василия Блаженного) на Красной площади в Москве.

В 1815 г., сразу же по возвращении из Москвы в Петербург, Росси выполняет проект деревни Глазово близ Павловска в формах, восходящих к народному деревянному зодчеству,— в плане она представляла круг, избы вновь отстроенной деревни были обильно украшены деревянной резьбой [3].

Естественно предположить, что, когда возникла необходимость повторить подобное, достаточно редкое предприятие, вспомнили об удачном и в то же время необычном проекте Росси. Дополнительным соображением в пользу его авторства может служить близость фасадов жилых домов в обеих деревнях.

Не исключено также, что с победным окончанием Отечественной войны и возвращением Александра I на родину можно связывать не только русскую деревню Александровскую в Потсдаме, но и деревню Глазово близ Павловска под Петербургом.

Как уже говорилось выше, творчество Росси, прожившего большую жизнь, не только представляет одну из вершин русского классицизма, но и позволяет понять процесс трансформации романтического направления. Занимавшее подчиненное место в системе архитектуры классицизма, оно превращается в одно из ведущих в системе нового, идушего ему на смену архитектурного стиля — эклектики, связанной своим происхождением с кругом идей философии и эстетики романтизма.

---

[2] *Алексеева Т. В.* Введение.— История русского искусства. М., 1963, т. VIII, кн. 1, с. 15.

[3] *Пилявский В. И.* Зодчий Росси. М.— Л., 1951, с. 28, 33.

В 1838 г. Росси проектирует павильоны по сторонам Инженерного замка в стиле «флорентийского ренессанса», а в 1842 г.— колокольню Юрьева монастыря близ Новгорода — в формах «русско-византийского стиля» [4].

В том же 1826 г., когда была отстроена Александровская, неподалеку от нее, на живописном холме Пфистенберг близ Потсдама, по проекту другого выдающегося русского зодчего первой трети XIX в.— В. П. Стасова (1769—1848) началось сооружение, и тоже в «русском стиле», православной церкви во имя святого Александра Невского — патрона императора Александра I. Строительство ее, осуществлявшееся под наблюдением архитектора Ф. Шинкеля, было закончено к 1830 г.[5] Стиль и посвящение храма имеют смысл, аналогичный стилю, планировке и названию русской колонии. И сам храм занимает в творчестве зодчего примерно такое же место, какое принадлежит проектам «неклассических» работ Росси.

Подобно Росси, Стасов был одним из создателей ансамбля классического Петербурга. Как и для Росси, а может быть, в большей степени, чем для последнего, приход Стасова к «русскому стилю» явился результатом эволюции архитектурного стиля и внутренней эволюции творчества самого мастера, до середины 20-х годов остававшегося нечувствительным к романтическим веяниям. У Росси внутреннему перерождению ампира предшествует обращение к так называемой «готике»; у Стасова, наоборот, внутреннее перерождение ампира и обращение к «русскому стилю» происходят почти одновременно — в середине 20-х годов. Он едва ли не первый стал заботиться о придании облику храмов отвечающего духу православия «грекороссийского характера», воплощением которого ему представляется пятиглавие. Купола его соборов — «синие со звездами, как на древнерусских церквах, фронтоны — с массивными украшениями, большей частью убраны аллегорическими атрибутами военных доспехов. В его храмах надо молиться о павших воинах, вспоминая о доблестях русских. Вот — национальный элемент, соединенный с греко-римскими формами» [6]. Таковы спроектированный в 20—30-е годы Стасовым храм Христа Спасителя в Москве (1830; не осуществлен), обетный храм Александра I в благодарность за избавление России от нашествия французов и памятник павшим в борьбе с неприятелем; Спасо-Преображенский собор в Петербурге (1826—1829), посвященный успешному завершению русско-турецкой кампании (1828—1829); Троицкий собор Измайловского полка в Петербурге (1827), повторивший композицию стоявшей на его месте разоб-

---

[4] *Гримм Г. Г., Ильин М. А., Егоров Ю. А.* К. И. Росси.— История русского искусства, т. VIII, кн. 1, с. 162.

[5] *Шмеллинг Л.* Русские православные церкви за границей, с. 90.

[6] *Врангель Н., Маковский С., Трубников А.* Аракчеев и искусство.— Старые годы, 1908, № VII—IX, с. 449—450.

ранней деревянной церкви одного из первых гвардейских полков Петра I и в результате этого также приобретший мемориальный характер.

Вопрос о постройке православной церкви в колонии Александровская возник в начале 20-х годов, но «строительство ее было отложено, так как, желая придать ей русско-греческий характер, были затребованы рисунки и чертежи из Петербурга» [7]. Можно только предполагать, почему обычный для Стасова «русско-греческий характер» архитектуры получил при проектировании храма для Потсдама черты древнерусского стиля, который в XIX в. был синонимом русского национального зодчества. Думается, причин было несколько, но главная заключалась в общих особенностях развития европейской, и в частности русской, культуры, в начавшемся на рубеже XVIII—XIX вв. процессе переоценки ценностей и появления новых идей. Среди последних едва ли не главное место принадлежало идеям народности, выражению духа и характера нации.

В отечественном архитектуроведении творчество В. П. Стасова, К. И. Росси, А. Г. Григорьева и других мастеров русского ампира принято рассматривать исключительно с позиций последнего; в последующем развитии архитектуры принято видеть лишь упадок и в «русском стиле» — реакционное течение [8]. Однако живой процесс был, вероятно, сложнее и богаче. Зодчие жили не в безвоздушном пространстве, а в реальной России. Их творческое развитие, трансформация их взглядов — это и есть эволюция русской культуры; они отражали ее, но они же и представляли ее реальными проектами и постройками.

Разложение классицизма и зарождение эклектики — процесс объективный и исторически закономерный. В России к 20—30-м годам внутренние возможности развития классицизма были исчерпаны. Что же касается проектирования в «разных стилях» и прежде всего — в русском, вряд ли можно видеть в этом проявление «бесстилья». Скорее оно отражает новое представление о стиле. Кроме того, «русский стиль» — явление неоднородное, не сводимое только к реакционным тенденциям. Проблема народности и национальности была выдвинута всем ходом развития искусства в качестве одной из основных и животрепещущих. Нет ничего удивительного, что самодержавие пыталось использовать в своих, действительно реакционных, охранительных целях новые идеи и, фальсифицировав и исказив их, обратить в свою пользу.

---

[7] Puttkamer. Die Griechische Kapelle des Heiligen Alexander Newski bei der Colonie Alexanderowska.— In: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams (цит. по: *Пилявский В. И.* Стасов-архитектор. Л., 1963, с. 248).

[8] См., напр., все указанные работы о Стасове и Росси. В других, например в «Истории русской архитектуры» (М., 1953, изд. 2-е — 1956) и в т. 6 «Всеобщей истори архитектуры», изданных Институтом теории и истории архитектуры (М., 1968), о «готических» или «русских» проектах и постройках указанных мастеров вообще не упоминается.

Фальсификация и искажение были неминуемы, поскольку идея народности, рожденная историософией романтизма, объективно была направлена против самодержавия. Поэтому в русской, как и в любой другой, культуре, вероятно, следует отделять идею народности как бесспорно прогрессивную, свидетельствующую о развитии демократических идей, от фактов ее активного использования официальными кругами. Хочется напомнить, что необходимость развития русской культуры как культуры национальной (и архитектуры в том числе) разделялась всеми без исключения мыслителями, общественными деятелями и художниками 20—40-х годов XIX в., начиная от любомудров и славянофилов и кончая наиболее радикально настроенными А. И. Герценом и В. Г. Белинским. В таком контексте кажется естественным, что архитекторы старшего поколения, историческое значение творчества которых определяется проектами и постройками в стиле классицизма, обнаруживают устойчивый интерес к национальному наследию и тягу к проектированию в «русском стиле». Конкретное задание — увековечить память о русских воинах, о борьбе за освобождение от ига Наполеона — провоцировали обращение к «русским» формам. Для Стасова это был первый повод проектирования в «русском стиле», имевший, однако, предпосылки в предшествующем творчестве и не оставшийся без продолжения.

Говоря о предпосылках, я имею в виду собор Александра Невского в Саратове, возведенный в 1814 г. по проекту Стасова в память об Отечественной войне 1812 года.

Несмотря на бесспорную чистоту классических форм, особенности объемно-пространственной композиции собора — квадратный план и кубовидный объем — ассоциируются у зодчего с древнерусскими сооружениями. Сам он писал по этому поводу: «Собор по подражанию древних в России соборов — форма его вообще образует куб...» Ориентация на наследие Древней Руси сказалась и в другом: тип четырехстолпного храма дан в характерной для Аристотеля Фиораванти, строителя Успенского собора Московского Кремля, интерпретации — на четыре относительно тонких круглых столба опирается система парусов, своды и купол [9].

Церковь Александра Невского в Потсдаме спроектирована Стасовым десять лет спустя, но ее план и объемная композиция повторяют, несмотря на несходство внешнего облика, план и объемную композицию собора в Саратове — квадратный план, кубовидный объем, четыре круглых столба, несущие световой купол. Однако его окружают еще четыре небольших глухих купола: Стасов возрождает типичное для древнерусского зодчества пятиглавие. Прототипами церкви Александра Невского в Потсдаме Стасову послужили памятники раннемосковского зодчества, хорошо известные ему как уроженцу

[9] См.: *Пилявский В. И.* Стасов-архитектор, с. 56—57.

Москвы, начинавшему творческую деятельность в древней столице.

Созданный Стасовым двумя годами позже проект Десятинной церкви для Киева (1828) повторяет особенности храма в Потсдаме вплоть до деталей. Десятинная церковь была первым монументальным культовым сооружением Киевского княжества (989—996), провозгласившего христианство государственной религией. Строительство нового храма на старых фундаментах с частичным использованием последних, равно как и сохранившихся частей древних стен, рассматривалось в те годы как акт исторического значения, свидетельство духовной связи древней и новой культуры, преемственности отечественной традиции.

Ко времени проектирования храмов для Потсдама и Киева восходит и начало увлечения Стасова древним зодчеством, его систематического изучения и проектирования в «русском стиле». В 1833 г. он написал «статью о древностях в России X в., которых остатки мне случалось рассматривать на самом месте, по моему мнению, чрезвычайно важных по необыкновенности их сооружения и сто́ящих подробного разыскания для пользы искусства». Тогда же Стасовым был создан проект каменной русской бани «по подражанию древним остаткам в России X века»[10]. В 1835 г. зодчим были спроектированы «две церкви в русском вкусе»[11], в 1847 г.— написана «Записка о древнерусских церквах», где Стасов выделяет «три или четыре вида из старинных церквей — отличные совершенно от перенесенного к нам характера от греков. Два из них можно принять за создание русское — нигде, где я был, не встречался, и с рисунками, как видел, вовсе не сходны»[12]. Кончается записка знаменательной фразой: «Мне хочется знать всех их (древнерусские церкви.— *Е. К.*), место, где они находились, и годы, в которые сделаны». Об искреннем увлечении старого мастера выразительностью русской древней архитектуры и стремлении шире использовать образные возможности национального наследия свидетельствуют сопровождающие текст наброски крестово-купольных храмов[13].

Русскую архитектуру 20-х годов в Германии представляют ведущие зодчие России. Так же обстоит дело и с их немецкими коллегами: проекты для России в 30-е годы выполняют выдающиеся архитекторы двух основных немецких государств — Пруссии и Баварии — Фридрих Шинкель (1781—1841) и Лео Кленце (1784—1864). Однако деятельность Шинкеля и Кленце, по сравнению с творчеством Росси и Стасова, представляет стадиально следующий этап развития архитектуры. Интенсив-

---

[10] Там же, с. 211.
[11] Художественная газета, 1836, 15 октября, с. 18.
[12] ГПБ, Отдел рукописей, ф. 737 (В. П. Стасов), № 43, л. 1 и 1 об.
[13] Там же.

ная творческая деятельность обоих начинается в 10-е годы и — главное — с того, что их русские коллеги так и не приняли окончательно,— с романтизма.

Мировая философская и эстетическая мысль обязана немецким философам и теоретикам искусства формулировкой основных положений философии и эстетики романтизма. И хотя русское искусство приходит к нему в результате внутренней эволюции, в силу ряда исторических причин развитие русской эстетической мысли, в том числе и в непосредственно интересующей нас области — архитектуре (в ее теории и практике), в 20—40-е годы проходит под знаком обращения к немецкой философии и эстетике, к опыту немецкой архитектурной теории и практики. Особенной популярностью и авторитетом пользовался Шинкель — крупный зодчий и теоретик.

Работы Шинкеля и Кленце вызывали неизменное внимание и интерес их русских коллег. Приведем факты. В начале 20-х годов А. П. Брюллов (1798—1877), один из первых представителей молодого поколения, восставшего против заветов классицизма, во время заграничной пенсионерской поездки специально изучает в Германии творчество Шинкеля и Кленце. В письме от 22 сентября 1822 г. из Берлина, описывая достопримечательности города, знакомство с работами современных художников, музеями, А. П. Брюллов удостаивает упоминания единственное здание — театр, сооруженный по проекту Шинкеля. Симтоматична причина, вызвавшая восхищение русского пенсионера,— соответствие облика здания его назначению: «Не знаем, видели ли в Берлине новый театр? Он выстроен по проекту г. Шинкеля. Многие осуждают его, что он сделал внутренность театра слишком малу, судя по внешности, но это было требование короля, который желал, чтобы он служил для одних драматических представлений; к тому же устроена в оном прекрасная концертная зала, следственно, это нельзя вменить архитектору в ошибку. Вообще, здание прекрасное; чужестранец, приехав в Берлин, никогда не будет иметь затруднения искать театра — так хорошо соблюден характер публичного строения» [14].

Сочувственного отзыва Брюллова удостоились и сооружения, возведенные в Мюнхене по проектам Кленце: «В Мюнхене нашли более, нежели сколько ожидали: прекрасную галерею, сколько достойных художников, очень хорошо учрежденную Академию, прекрасную библиотеку, и все сие во всякое время и всякому открыто. Мы познакомились с г. Кленцем, архитектором при казенных строениях, который нам доставил случай видеть много достойного примечания, между прочим Глиптотеку, здание, служащее для собрания антиков. Он архитектор сего строения; у него видели мы еще проект для немецкого

[14] Архив Брюлловых. Сообщил Ив. Кубасов. СПб., 1900, с. 7

пантеона [15]; сии два строения всегда будут сильно говорить за его способности» [16]. Описанные сооружения, бесспорно, поразили воображение питомца Академии художеств, сопоставлявшего виденное с привычным обликом и строениями родного Петербурга, и чаще всего в пользу последнего. Приехав в Берлин, Брюллов замечает: «... надобно сказать, что после Петербурга еще в первый город приехали, ибо прочие города, право, можно почесть за деревни» [17]. «О самом Дрездене и вообще о всех городах, которые мы проезжали, ничего сказать не можем, ибо мы видели Петербург» [18].

Маршрут через Германию был традиционным для русских пенсионеров, новым — специальный интерес к современной немецкой архитектуре, выдвинувшейся именно в начале XIX в. в число национальных школ, определяющих развитие этого вида искусства в Европе. Пять лет спустя, в 1827 г., архитектор Н. Е. Ефимов (1799—1851), однокурсник Брюлловых и, подобно А. П. Брюллову, представитель первого поколения зодчих, разорвавшего с заветами классицизма, один из будущих строителей Нового Эрмитажа, повторит их маршрут, приедет в Рим, «совершив вояж по Германии», как напишет он в отчете президенту Академии А. Н. Оленину [19].

Хочется привести еще одно свидетельство интереса и уважения, с которым русские зодчие относились к немецким коллегам, стремясь найти в их творчестве поддержку своим поискам новых путей и ответ на волнующие вопросы. Я имею в виду воспоминания М. Д. Быковского. Быковский (1801—1885) — москвич, ученик Д. И. Жилярди — принадлежал к тому же поколению архитекторов, что и Брюллов, и Ефимов. Объективно и в сознании современников он выступает ниспровергателем догм классицизма и создателем нового стиля. В отличие от Брюллова и Ефимова Быковский посетил Шинкеля, будучи зрелым, много практикующим зодчим, первым директором Московского дворцового архитектурного училища. Дирекция училища, в отличие от довольно консервативно настроенного совета Академии художеств, ввела ряд новшеств, положивших начало пересмотру основ архитектурного образования с целью освобождения его от классицистских норм. Быковский явился также инициатором своеобразных теоретических конференций в училище: на торжественных актах преподаватели и воспитанники читали речи об основных проблемах архитектурного творчества. Это мероприятие, восходившее в своих традициях к аналогичным актам Петербургского педагогического ин-

[15] Речь идет о Валгалле — пантеоне славы великим немцам, над проектом которого Л. Кленце работал уже в эти годы.
[16] Архив Брюлловых, с. 12.
[17] Там же, с. 3.
[18] Там же, с. 8.
[19] ЦГИА СССР, ф. 789, оп. 1, ч. II, ед. хр. 611, л. 32.

ститута, очевидно, казалось Быковскому тем более необходимым, что формировавшийся стиль нуждался в солидном теоретическом обосновании. На одном из первых актов в 1834 г. с речью выступил сам Быковский. Ее полемически сформулированное заглавие содержало программу и лозунг новой архитектуры: «Речь о неосновательности мнения, что архитектура греческая или греко-римская может быть всеобщею и что красота архитектуры основывается на пяти известных чиноположениях» (ордерах.— *Е. К.*). Исторический подход к явлениям, попытка объяснить ходом истории и духом народа развитие архитектуры, аргументируя таким образом невозможность существования неизменных норм и идеалов красоты, основанных на единых и вечных правилах античной архитектуры,— все обнаруживает знакомство с немецкой философией и эстетикой романтизма.

Быковский едет за границу в 1838 г. для покупки книг, эстампов, слепков с целью пополнения библиотеки и учебных пособий Московского архитектурного училища. Маршрут его Берлин—Париж—Италия. Одной из целей посещения Берлина было желание утвердиться в справедливости своих эстетических воззрений и обоснованности стилевых исканий. На подобное предположение наталкивают слова самого зодчего. Он любуется «несравненным по архитектуре» Музеумом Шинкеля [20]. А много лет спустя напишет в воспоминаниях: «В Берлине, поговорив с Шинкелем и видев разумную и красивую архитектуру в этом городе, я упал духом... я удивлялся всему в Берлине и выехал из него с чувством своей неспособности. Однако архитектура Шинкеля и беседа с ним положили во мне начало, основание критического анализа, и я начал несколько уяснять себе, что составляет сущность и красоту архитектуры, а мрак смутных, темных понятий начал впервые слабеть, и впервые я приметил свет, который не подозревал» [21]. Заметим для себя лишь преувеличение о господствовавшем в голове зодчего мраке темных понятий, представляющее скорее литературный прием (деятельность Быковского свидетельствует об очень определенной линии и твердости в претворении своих убеждений в жизнь).

Об известности Шинкеля и популярности его творчества в России свидетельствует также избрание его «почетным вольным общником» Академии художеств и датируемый 1838 г. посвоему уникальный документ. Он представляет ответ на поступивший в Академию запрос о наличии в ней полного собрания сочинений Шинкеля. В ответе говорится, что в собрании Академии имеется 20 тетрадей его архитектурных проектов («Sammlung Architektonische Entwürfe»), выходивших с 1819 по

---

[20] Михаил Доримедонтович Быковский.— Русский художественный архив, 1892, вып. 2, с. 71. Быковский называет Шинкеля «художником-поэтом» (с. 73).

[21] Там же, с. 73.

1831 г. в Берлине, «и декораций, по его рисункам произведенных,— 7 тетрадей, также в разное время вышедших там же»[22].

Для понимания исторического места проектов, созданных Шинкелем для России, необходима хотя бы самая краткая характеристика его творчества. В единичных пока в СССР работах, где упоминается о творчестве Шинкеля, он называется представителем позднего классицизма, отдавшим в своих работах дань увлечению готикой[23]. Однако кажется более обоснованным считать Шинкеля представителем архитектуры периода романтизма. Романтизм был первым художественным феноменом, представители которого, исповедуя универсальность, провозгласили равную художественную ценность и равное значение для современного искусства античной и средневековой художественных традиций. В этой связи небезынтересно напомнить, что начиная от Возрождения господствовала (во всяком случае, официально оставаясь неизменно основной и определяющей) ориентация на одну лишь античность, причем античность римскую. С античностью, с ордерными формами (по преимуществу с зодчеством древней Греции) в романтизме связываются общечеловеческие идеалы, со средневековьем (по преимуществу с местной его разновидностью, с местным колоритом вообще) ассоциируются идеалы народности и национальности, широко используемые в зодчестве формы средневековья отныне рассматриваются как их символ и олицетворение.

Эти главные направления архитектуры романтизма — неогрек и неоготику — представляет творчество Шинкеля. Еще одним доводом в пользу причисления последнего к романтизму является присущий работам зодчего историко-археологический уклон, стремление к научной точности воссоздания форм, а иногда и объемно-пространственной композиции (главным образом в храмовых и дворцовых сооружениях) и существенных особенностей прототипа, а также равнозначность, равновеликость форм, акцентов, ритмов, приобретающих значение стилевого признака.

---

[22] ЦГИА СССР, ф. 789, оп. I, ч. II, ед. хр. 2238, л. 11. Запрос был сделан в 1838 г., очевидно, в целях выявления необходимых для пополнения библиотеки Академии художеств выпусков собрания сочинений Шинкеля. Во всяком случае, сейчас в библиотеке Академии хранятся не только проекты и декорации, о наличии которых сообщается в ответе на запрос 1838 г., но и выпуски, датированные 30—40-ми годами, а также большое собрание архитектурных проектов Шинкеля тех же десятилетий.

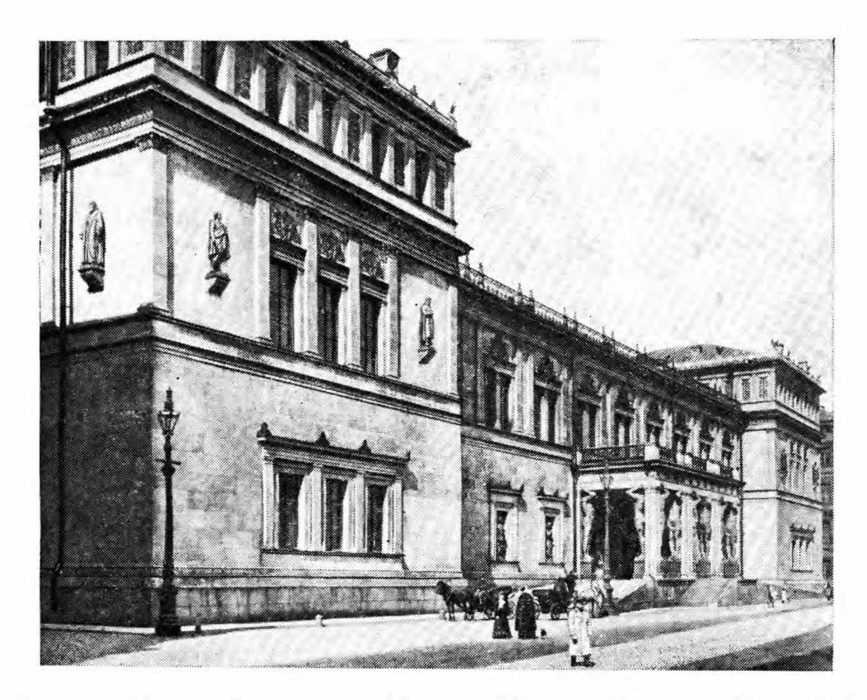
[23] *Каплун А. И.* Архитектура Германии второй половины XVII — первой половины XIX в.— В кн.: Всеобщая история архитектуры. М., 1969, т. 7, с. 370. Советский автор придерживается определения, данного творчеству Шинкеля одним из немецких исследователей — Г. Вейдхазом — в опубликованном в СССР очерке об архитектуре Германии («Краткая художественная энциклопедия», т. 1. Искусство стран и народов мира. М., 1962, с. 475). Архитектурные взгляды Шинкеля затронуты в главе «Архитектура» А. И. Венедиктовым в книге «История европейского искусствоведения. Первая половина XIX в.» (М., 1965, с. 57—58).

Шинкель начинает творческую деятельность как художник, театральный декоратор, создатель панорам, связанных с волновавшими Европу событиями бурной политической жизни, например с пожаром Москвы или пребыванием Наполеона на Эльбе. Архитектурные взгляды Шинкеля сложились в начале второго десятилетия XIX в. под влиянием иенских романтиков — братьев Шлегелей, Гельдерлина, Арнима и Брентано. С последними двумя зодчий был дружен. В полном согласии с эстетикой романтизма Шинкель видит красоту в победе духа над материей. Архитектура, с его точки зрения, отражает конфликт между свободой и необходимостью, идеалом и действительностью. Он противопоставляет готику античности, видя в первой выражение духовного начала, во второй — материального, в первой — начало женственное, во второй — мужское. Победа духовного начала над косной материей природы, что в представлении Шинкеля означает победу творческого духа, выражается во все большей свободе, с которой архитектура XIX в. по сравнению с зодчеством прошлого решает проблемы статики[24]. Этим объясняется, почему зодчий в своей практике, подобно другим архитекторам того времени, при проектировании храмов отдает предпочтение формам и стилю национального, то есть средневекового, зодчества. Они привычно и устойчиво связываются с духом народа и с духовным началом. Постройки гражданского назначения — театры, музеи, административные и жилые здания — Шинкель неизменно проектирует с применением ордерных форм и других особенностей по преимуществу греческого зодчества, культовые постройки — в готическом и романском стилях. Исключением, подтверждающим общее правило, является церковь Николая в Потсдаме (проект 1826 г., постройка 1830—1849 гг.). При проектировании кафедрального собора в резиденции прусских королей духовное и национальное отступало на второй план перед задачей прославления абсолютизма. По традиции, установившейся со времени проектирования собора святого Петра в Риме, идею имперской мощи в архитектуре олицетворяет здание с торжественными колонными портиками на главном фасаде и увенчанное мощным куполом, близкое по своему характеру Пантеону древних римлян.

В 1831—1833 гг. в Петергофе, любимой резиденции Николая I, по присланному в 1830 г. из Берлина проекту Шинкеля возводится небольшая церковь во имя Александра Невского в национальных формах немецкой готики. Наблюдение за строительством, детальную разработку чертежей внутренней отделки и декора выполнили архитекторы А. Менелас и И. И. Шарлемань. Украшающие фасады капеллы 43 фигуры святых были

---

[24] См.: *Каплун А. И.* Архитектура Германии второй половины XVIII — первой половины XIX в.; *Венедиктов А. И.* Архитектура.— В кн.: История европейского искусствоведения. Первая половина XIX в.



Петербург. Здание Эрмитажа на Миллионной улице (ныне ул. Халтурина). Главный фасад. 1839—1851 гг. Архитектор Л. Кленце

отлиты по моделям В. И. Демут-Малиновского, лепные украшения выполнены Матвеем Соколовым [25].

Мотивировка использования готических форм в Капелле (такое название утвердилось за церковью Александра Невского в Петергофе) — одном из самых изящных и одухотворенных зданий, сооруженных по проектам Шинкеля,— не поддается однозначному объяснению. Скорее всего их употребление было вызвано желанием акцентировать частный, а не государственный характер строительства в этой загородной резиденции императора (постройки в «готическом стиле» были широко распространены в усадьбах времен классицизма) и одновременно причастность к новым духовным течениям времени. Не лишено основания, что готические формы храма должны были напоминать императрице — дочери прусского короля — о ее родине, а посвящение храма Александру Невскому, патрону Александра I,— символизировать союз двух государств.

К числу крупнейших, хотя и не получивших осуществления работ Шинкеля относятся грандиозные проекты дворцовых комплексов, сходных по композиции, стилю и связываемым с ними

[25] *Гейрот А. Ф.* Описание Петергофа. СПб., 1868, с. 135; *Федорова Н. Н.* Парки Петродворца. Л., 1964, с. 168; *Арцикуда В. Е.* Петродворец. Путеводитель. Л., 1974, с. 139; и др.

сложным ассоциациям,— королевского на Акрополе в Афинах и императорского в Крыму в Ореанде (1838 г.; последний также был заказан Шинкелю императрицей).

Проект дворца на Акрополе выдержан в формах древнегреческой архитектуры времен Перикла. При проектировании дворца в Ореанде, который предлагалось расположить подобно афинскому Акрополю, у кромки высокой, но, в отличие от него, на круто обрывающейся в море скалы, Шинкель соединил формы зодчества Древней Греции, Древней Руси и крито-микенской архитектуры в фантастическое и живописное в своей грандиозности целое. Смысл многосоставности стилеобразующих форм в соответствии со многими аналогиями рисуется примерно в следующем виде. Черноморское побережье, и в частности Крым, было местом активной греческой колонизации. О богатых истоках эллинской культуры должны повествовать формы греческого зодчества. Но Крым одновременно — полуварварская страна и страна богатых и процветающих поселений. Так рождается аналогия с крито-микенской культурой, представляющей как бы неразвитую греческую, хотя по-своему совершенную и прекрасную. Наконец, дворец сооружается в России. Об этом напоминают крытые шатрами башни въездов и ограды, вызывающие в памяти башни Московского Кремля.

Кульминационным пунктом русско-немецких связей 20—40-х годов в области архитектуры явилось, однако, строительство Нового Эрмитажа в Петербурге. Дело не только в выдающихся художественных достоинствах этого сооружения. Проекты и постройки Стасова, Росси, Шинкеля — произведения высокого класса, отразившие принципиальные по своему значению художественные искания. Дело в той роли, какую играет музейное здание в формировании нового стиля, с какой исчерпывающей полнотой оно представляет новые принципы формообразования и новые ценностные установки любого порядка — эстетические, социальные, историософские.

Лео Кленце (1784—1864) — автор проектов едва ли не всех основных сооружений и ансамблей в Мюнхене эпохи царствования короля Баварии Людвига, в том числе знаменитых Глиптотеки (1813—1830), Пинакотеки (с 1826), Пропилеев (1846—1860). По проектам Кленце возведены ансамбли шести основных площадей Мюнхена; им же были разработаны основы пространственной композиции главной улицы — Людвигштрассе — и возведены на ней головные здания, едва ли не первые в Германии, в «стиле ренессанс»[26].

Кленце, подобно Шинкелю, следует причислить к кругу архитекторов, тяготеющих к романтизму. Об этом свидетельствует сознательное отношение к выбору стилеобразующих форм, программность предпочтения, отдаваемого «стилям» «неогрек» и

---

[26] *Herderer O.* Leo Klenze. Persönlichkeit und Werke. München, 1964, S. 184—209, 289—298.

«неоренессанс». Подтверждением принадлежности Кленце к следующему за классицизмом периоду развития архитектуры служат также стилевые особенности его сооружений, «археологичность» подхода к проектированию, «научность» применения тех или иных стилеобразующих форм, познанных в процессе специальных научных изысканий и реставраций (Кленце принадлежит в числе прочих крупнейшая по размаху и значению реставрация Афинского Акрополя).

Получение Кленце заказа на проектирование Нового Эрмитажа связано с обновлением столичной резиденции императора после опустошительного пожара Зимнего Дворца в декабре 1837 г. Буквально на следующий день после катастрофы начались восстановительные работы, законченные всего через 15 месяцев.

Вопрос о строительстве еще одного здания для разраставшихся музейных коллекций императорской фамилии поднимался несколько раз на протяжении 20—30-х годов[27]. Восстановление и перестройка дворца после пожара заставили вновь к нему обратиться. Окончательное решение о сооружении Музеума (так первоначально называлось здание Нового Эрмитажа)[28] было принято русским императором в 1838 г. во время поездки по немецким землям. Осмотр столицы Баварии Мюнхена, заслужившего титул «немецких Афин», решил дело. Автору проектов мюнхенских Глиптотеки — хранилища древней скульптуры и новой Пинакотеки — хранилища произведений новой живописи — было предложено заняться проектированием художественного музея в Петербурге. Строительство грандиозного сооружения, начавшееся в 1841 г., осуществлялось под наблюдением и при непосредственном участии специальной строительной комиссии, в состав которой входили архитекторы В. П. Стасов, бывший руководителем работ, А. П. Брюллов и Н. Е. Ефимов, инженеры, архитекторские помощники[29].

Большую историко-художественную ценность представляет хранящийся в Государственном историческом архиве СССР в Ленинграде обширный, отразивший все этапы воплощения в жизнь проекта Кленце, графический материал. Он включает в свой состав подлинные чертежи зодчего — планы, фасады, разрезы здания, проекты отделки интерьеров — детальное оформление сотен залов, развертки стен, мотивы оформления потолков, стен, полов, росписей, проекты шкафов, витрин, мебели, отдельных залов или группы залов, копии этих чертежей, выполненные русскими мастерами, а также предложенные ими варианты, изменения, дополнения[30].

---

[27] Эрмитаж. История и архитектура зданий. Л., 1974, с. 223—227.
[28] Предположение об устройстве Музеума в Шепелевском дворце и Эрмитажном здании с перестройкою оных. СПб., 1839.
[29] Эрмитаж. История и архитектура зданий, с. 227.
[30] ЦГИА СССР, ф. 485, оп. 2, ед. хр. 114—155.

Окончание строительства Нового Эрмитажа послужило поводом к созданию еще одной графической сюиты, где скрестились усилия русских и немецких художников. В 1852 г., в год открытия музея, по повелению Николая I группе в составе К. А. Ухтомского, Э. Гау и Л. Премацци было предписано зафиксировать облик вновь построенного здания. Плодом этой многолетней работы явилась уникальная коллекция из 55 акварелей, находящихся в Государственном Эрмитаже,— первоклассный памятник графики середины XIX в.[31]

Здание Нового Эрмитажа — одно из лучших и одновременно крупнейших сооружений Кленце в стиле неогрек. В целом, несмотря на общность стилевых черт с расположенным неподалеку зданием штаба гвардейского корпуса на Дворцовой площади (архитектор А. П. Брюллов, 1837—1849), его облик отразил неповторимые особенности творческого почерка немецкого мастера.

Богатый декор, украшающий фасады,— статуи художников, отлитые из сплава цинка с оловом, терракотовые украшения над окнами второго этажа с вкомпонованными в орнаментальный узор эмблемами искусства, гермы и т. д.— исполнены скульпторами П. В. Свинцовым, Н. А. Токаревым, А. В. Логановским, В. И. Демут-Малиновским, Д. И. Иенсеном, Н. А. Устиновым. Модель одного из атлантов из серого сердобольского гранита (своего рода эталон) была выполнена в натуральную величину А. И. Теребеневым по эскизу Л. Кленце (немецкий зодчий представил два варианта портика перед главным входом — с атлантами и кариатидами; одобрение получил первый).

Отделка интерьеров музейных залов проектировалась Кленце в соответствии с характером коллекций, которые предполагалось в них разместить («греческий стиль» для зала греческих ваз, «римский» — для залов римского искусства, «ренессанс» — для новой европейской живописи, и т. д.).

Сохранились документы, запечатлевшие во всех подробностях непосредственные творческие контакты, совместную работу над проектом, полемику по поводу тех или иных предложений автора проекта и архитекторов-исполнителей, заставлявшую их аргументировать частные решения соображениями общего порядка. Весь этот материал — письма Кленце, а главное, обсуждение проекта — предложения Стасова, Ефимова, их обоснования, возражения или согласие Кленце, наконец, решения комиссии — представляет единственную в своем роде дискуссию начала 40-х годов о проблемах стиля, отношения к художественным нормам, понимания красоты и задач архитектуры[32].

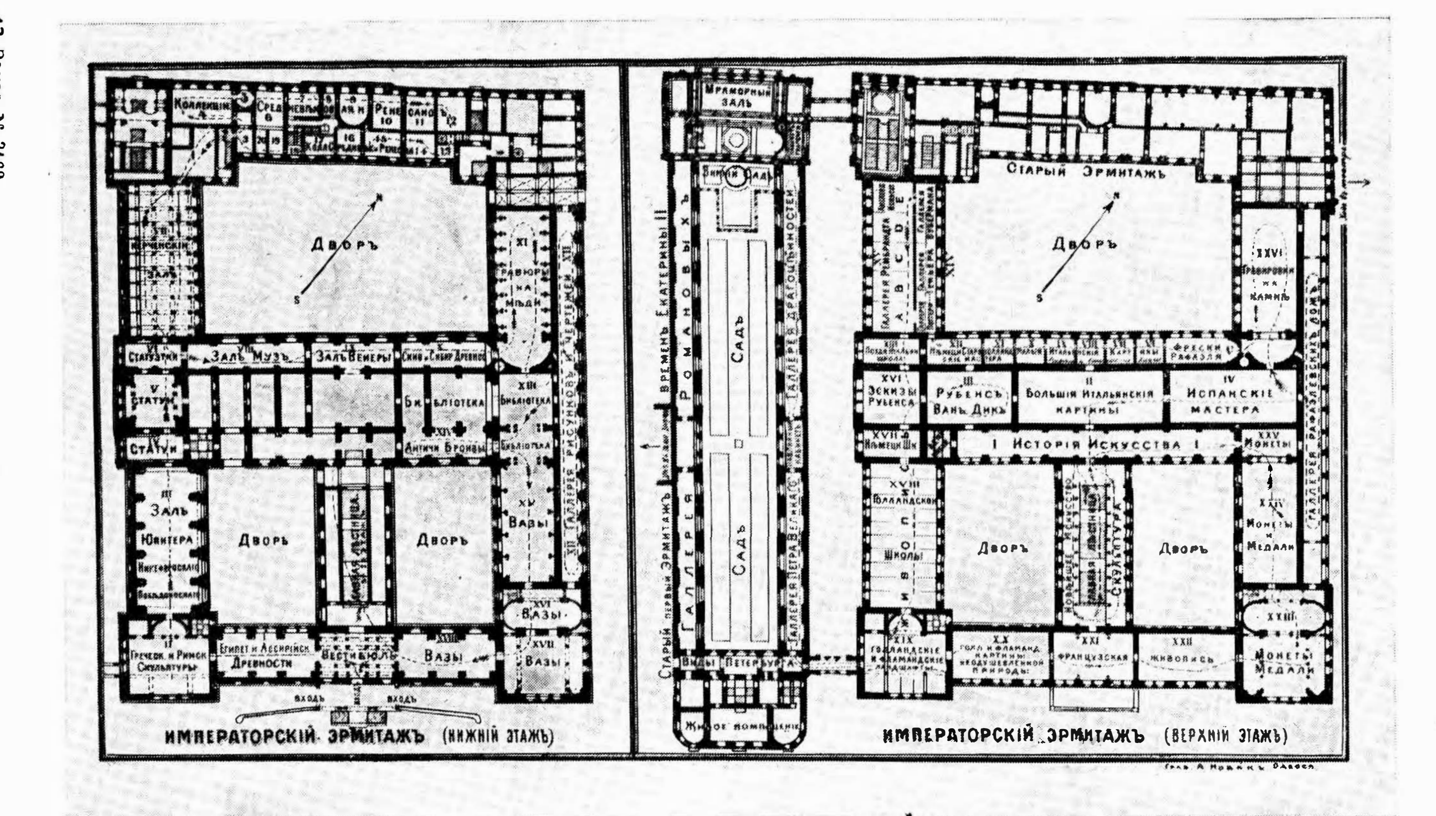
Кленце, в отличие от Шинкеля и Стасова, семь раз приезжал в чужую страну. Зодчему приходилось не только дораба-

---

[31] Гос. Эрмитаж, Отдел рисунка, шк. 13, портф. 13 и 13-а; *Воронихина А. Н.* Здания и залы Эрмитажа. Новый Эрмитаж. Акварели XIX в. Л., 1975.

[32] ЦГИА СССР, ф. 469, оп. 11, ед. хр. 169, лл. 284—302 и др.

12 Заказ № 3169



Эрмитаж. Планы первого и второго этажей

тывать проект в процессе составления рабочих чертежей; он вынужден был внести ряд изменений, согласившись с предложениями русских архитекторов — членов строительной комиссии.

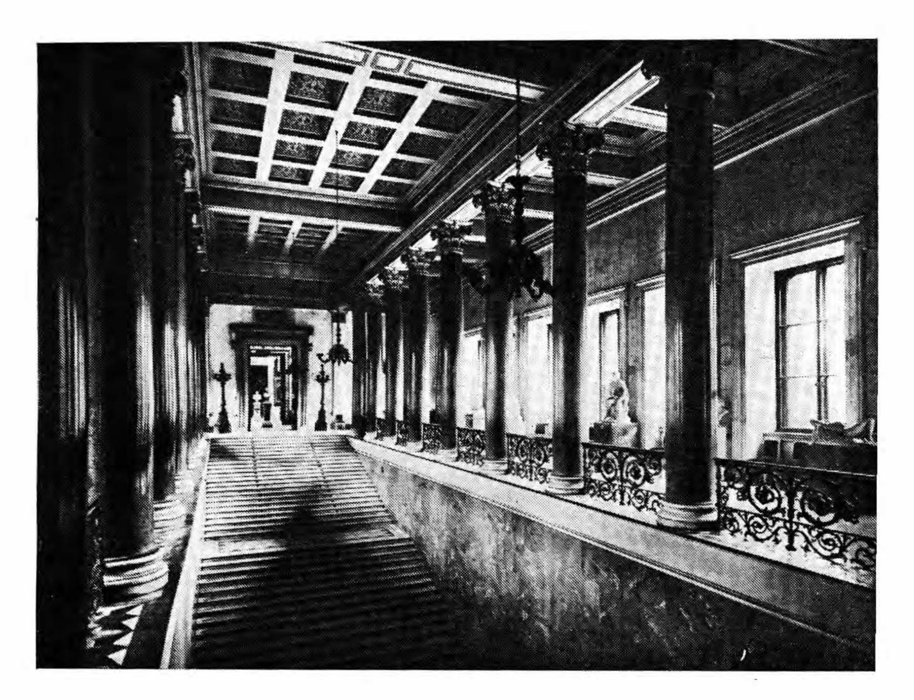
Исходя из соображений градостроительного порядка, Н. Е. Ефимов, входивший в число зодчих, руководивших сооружением здания Эрмитажа, предлагает углубить центральную часть, выдвинув вперед два боковых павильона (ризалита) по бывшей Миллионной улице (ныне улица Халтурина). Это изменение, по мысли Ефимова, должно было также сохранить торжественную анфиладу музейных залов вдоль главного фасада. Кленце возражает Ефимову, видя в высказанном им предложении выражение устарелого взгляда на архитектуру, происходящего «от академического навыка»: «Я согласен с правилом, когда оное приспособляют к требованиям, к настоящей красоте и приличию» [33],— писал Кленце. Члены комиссии поддержали точку зрения своего соотечественника. В их заключении подчеркнуто: Ефимов исходит не из отвлеченных правил, а из требований конкретного задания: выдвижение ризалита в центре не только нарушает анфиладу, но и стесняет улицу, и без того в этом месте неширокую [34]. Кленце был вынужден принять это предложение и изменить фасад.

Оживленную полемику вызвало предложение Кленце устроить плоские потолки в ряде зал нижнего этажа и предложение Ефимова заменить их сводами, более надежными в смысле конструктивной прочности. Привожу последовательно соображения Кленце и русских архитекторов, членов строительной комиссии. Кленце возражает Ефимову: «Итак, замечу, что данная вышина нижнего этажа музеума недостаточна для того, чтобы дать залам со сводами из полного центра надлежащую пропорцию, то есть вышину в $1^1/_4$ или $1^1/_2$ ширины, и что поэтому дóлжно было бы прибегнуть к сводам плоским и не из полного центра, которые противны архитектуре, здесь употребляемой, хотя бы своды из полного центра и можно было здесь до некоторой степени допустить. Совершенно справедливо, что я сделал опыт этот соединения в Глиптотеке и, может быть, с успехом, но, несмотря на то, я весьма сожалею, что принужден был употреблять своды в тех залах. Я не хочу удовольствоваться тем, чтобы успеть в Санкт-Петербурге столько же, сколько в Мюнхене, я желал сделать лучше.

Сверх сего материального неудобства употребить здесь своды есть другое неудобство, так сказать, умственное, которое, без сомнения, ускользнуло от внимания тех, которые делали предложение.

В планах Музеума в Петербурге я должен был решить задачу столь же новую, сколько занимательную и трудную: сое-

[33] ЦГИА, ф. 469, оп. 11, ед. хр. 169, л. 2385 об.
[34] Там же, л. 286.



Эрмитаж. Парадная лестница

динить при одинаковой наружной архитектуре отдельные залы, предназначенные для собраний весьма разнородных, принадлежащих частию к древности, частию же к новейшим временам. Ваяния и греческие вазы требовали архитектуры греческой, между тем как для гравюр, живописи и книг залы со сводами казались лучше, что касается до мелких предметов из гробниц Херсонеса Таврического, который самими греческими переселенцами считался страною полудикою, то я полагал не действовать противно архитектурному приличию, сохранив в сих залах, которым бы я придал свойственный характер посредством их формы и украшений.

Намерение сделать во всем нижнем этаже своды уничтожило бы поэтому всю мою систему, гармонию между собраниями и окружающими их формами, хорошую пропорцию и характеристическую разнообразность. Вместо того мы бы приобрели только утомительное однообразие».

Члены комиссии возражают: «Предлагая своды вместо балок, не было упущено из виду, что Музеум в С.-Петербурге должен помещать редкости различных времен, а потому своды те предназначено образовать и украсить согласно времени предметов, для коих залы сии предназначены; тем более можно допустить своды в нижнем этаже, что самый проект Кленце ясно противоречит его поэтической мысли, которая вполне не

может быть выполнена, ибо под прямыми потолками он располагает не одне древние предметы, но и произведения времен новейших; а потому можно думать, что не эта мысль заставляла его предпочесть прямые потолки сводам, но безусловное подражание грекам...

Из сих доводов оказывается, что опасения г. Кленца о разрушении его системы и гармонии не основательны, что же касается до тягостной им упоминаемой монотонии, то она легко отвратится разнообразными устройством и украшением их, почему своды по всему нижнему этажу предпочитаем прямым потолкам» [35].

На этот раз восторжествовало мнение автора проекта. Ряд помещений первого этажа получил плоские покрытия. Но в данном случае нас интересует другое — родство стилевых исканий, единство эстетических критериев, к тому же заметно отличных от критериев стиля классицизма. Из этого и из других архивных дел, сохранивших переписку немецкого зодчего с русскими коллегами, примеров, подобных рассмотренному, можно привести множество. Существо их в одном. Правильность, единообразие и строгость, совсем недавно бывшие для классицизма синонимом красоты, теперь не кажутся ее воплощением. Красивым отныне почитаются разнообразие, живописность, отсутствие монотонности; наоборот, единообразие, простота, строгость теперь отождествляются с монотонностью.

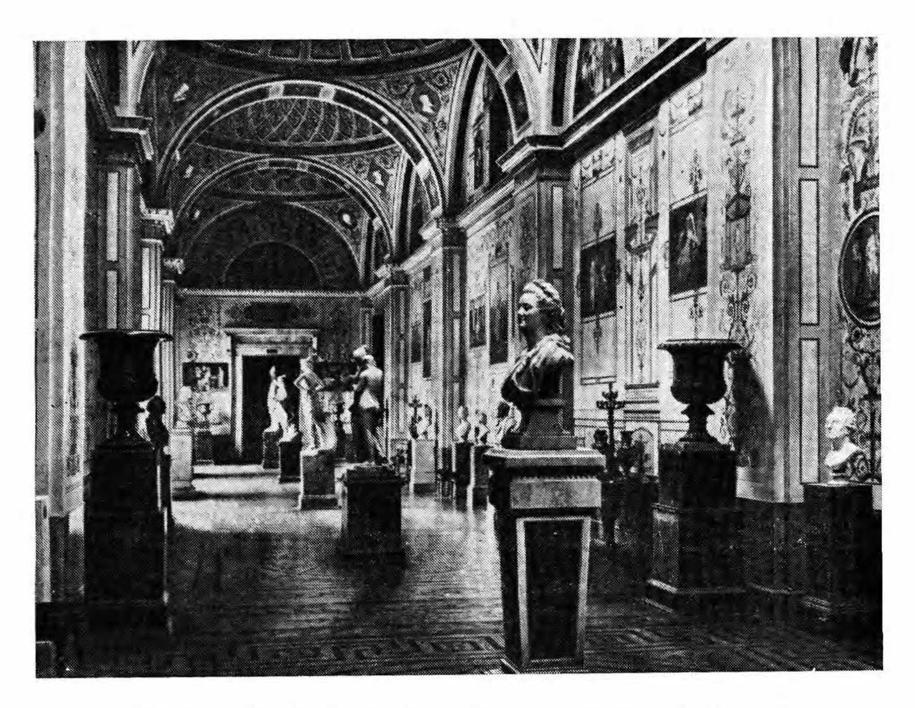
Полемика русских и немецкого архитектора — дискуссия единомышленников, разделяющих единые творческие установки, но интерпретирующих их различно в реальной практике, отстаивающих свою правоту, не только оперируя идентичными доводами, но главное — доводами, имеющими отчетливую антиакадемическую, то есть антиклассицистическую, заостренность. Зодчие аргументируют применение того или иного приема необходимостью разнообразия, неприятием школьных правил, канонов и академизма, уличая друг друга в подражательности и в несоответствии форм назначению здания, отделки и декора — размещаемым в залах экспонатам [36].

Последняя мотивировка заслуживает особого внимания. Она является выражением историчности мышления — системообразующего принципа романтизма. В данном контексте особенный интерес представляет работа над проектированием здания музея. Тип музейного сооружения можно считать детищем эпохи романтизма, столь же для него характерным и знаменательным, как тип театрального здания для архитектуры классицизма.

Ни в том, ни в другом утверждении нет преувеличения. В Германии, в России, в Европе в целом в классицизме второй половины XVIII в. происходит эмансипация театра как само-

---

[35] Там же, л. 287—290.
[36] Там же, л. 285—290.



Эрмитаж. Галерея исторической живописи на втором этаже

стоятельной постройки, выделение его из дворцового комплекса и включение в городской ансамбль. Примерно то же можно сказать о роли музейного здания в архитектуре романтического круга. Этот тип здания в своем возникновении связан с основными идеями романтизма. В первой трети XIX в. происходит отпочковывание его от дворца. Из частной коллекции, из любительского предприятия он превращается в научно-просветительское общественное учреждение, доступное для посещения любителями искусства и профессионалами. Во-вторых, назначение музея — представить научно историю развития искусства в хронологической последовательности и своеобразии национальных школ — рождено свойственным романтизму историзмом мышления. Наконец, сама отделка музейного здания, как она понимается в XIX в., в максимальной степени соответствует принципу стилеобразования в архитектуре, противостоящей классицизму. Она имеет целью воссоздать обстановку, родственную времени музейного экспоната. Его стремятся поместить в среду, в которой он находился, живя живой жизнью до превращения в исторический памятник.

Руководствуясь этим общепринятым положением, Кленце пытается доказать русским архитекторам необоснованность устройства сводов на первом этаже. Опираясь на тот же принцип, русские коллеги обвиняют Кленце в непоследовательно-

сти, видя в желании устройства плоских покрытий на первом этаже не мотивируемую научно прихоть: они предполагают украсить своды декором, заимствованным из архитектуры, родственной экспонату. Сходные соображения заставили Шинкеля при проектировании дворцов в Ореанде и в Афинах обратиться к формам зодчества, казавшимся типичными для данной местности. Принцип проектирования остается в обоих случаях единым. Разница лишь в том, что, проектируя музей, зодчий как бы пытается воссоздать историческую среду, сопутствовавшую предметам в «живой жизни», а автор проекта вновь строящегося здания, как правило, выбирает стиль, согласующийся с историческими условиями и типичным для местности архитектурным пейзажем.

Возвращаясь к русско-немецким контактам 20—40-х годов в области архитектуры, и в частности, к работам Кленце в России, следует упомянуть о его участии в проектировании интерьеров Исаакиевского собора. По желанию Николая I проект их декоративного убранства был заказан зодчему во время его первого приезда в Россию в 1839 г. Через два года Кленце представил проект, предусматривающий значительные изменения во внешнем облике и конструкции здания. Это встретило противодействие автора проекта Исаакиевского собора — О. Монферрана. Он отрицательно отозвался о проекте Кленце и представил встречный проект, который и был одобрен строительной комиссией собора и, кроме того, специальной комиссией, созданной по просьбе О. Монферрана, желавшего обезопасить себя от обвинений в пристрастности [37].

Строительство в Мюнхене и Берлине было предметом пристального интереса в России. Об этом свидетельствуют регулярные обзоры и публикации в русской периодической печати о строительных начинаниях в этих городах, заметно превосходящие по численности информацию об архитектурных мероприятиях во всей остальной Европе. В Германии также с интересом следят за происходящим в России, особенно в Петербурге. Принц, а затем король Пруссии Фридрих-Вильгельм IV (брат императрицы) мечтал о создании в Берлине храма во славу священной битвы немцев и русских против Франции. Его воображению рисовалось здание, подобное Исаакиевскому собору в Петербурге. Ему хотелось бы, чтобы храм стал местом «традиции и признательности», а в его архитектуре «присутствовал бы дух Христа, но одновременно не были бы утрачены и античные формы». Фридрих-Вильгельм IV, сам бывший дилетантом-проектировщиком, в конце концов остановился на формах древнехристианской базилики. Они ассоциировались у него с прочностью существующего социального порядка, незыблемость которого охраняли члены «Священного союза» [38].

---

[37] *Бутиков Г. П., Хвостова Г. А.* Исаакиевский собор. Л., 1974, с. 85—86.
[38] *Dehio L.* Friedrich Wilhelm IV von Preussen. Ein Baumeister der Romantik. München — Berlin, 1961, S. 35—38.

В комопозиции церкви св. Николая в Потсдаме (К. Шинкель) исследователи видят позднеклассический вариант Исаакиевского собора[39]. Г. Моллер, архитектор, игравший во второй четверти XIX в. в Дармштадте роль, сходую с ролью Шинкеля в Берлине и Кленце в Мюнхене, проектируя в 1844 г. колонну Людвига Дармштадтского, составляет сравнительную таблицу, включающую в себя проектное предложение и два его прототипа — колонну Наполеона (Вандомскую) в Париже и Александровскую в Петербурге[40].

Реальная практика немецкого и русского зодчества в 20—40-е годы в равной мере обнаруживает типологическое родство и национальную неповторимость обоих. Основное, фундаментальное сходство видится в факте превращения архитектуры, антимонархической по своей программе, в одну из форм выражения охранительной государственной политики. Парадоксальность заключается в том, что общественный и политический институт абсолютистской монархии, оставаясь определяющим фактором художественного развития архитектуры или, во всяком случае, фактором, активно на него влияющим, по существу становится проводником идей, чуждых его системе и объективно направленных против него. Такое положение оказалось возможным лишь на стадии промышленного переворота, до того как совершился окончательный поворот на путь развития капитализма, ознаменовавшийся объединением Германии и отменой крепостного права в России. Пусть половинчатый, «прусский» путь, но путь капиталистического развития. Не случайно преемники Николая I и Фридриха-Вильгельма IV уже не оказывают влияния на ход развития архитектуры, выступая отныне лишь как частные лица.

Итак, первый и, пожалуй, основной по важности признак, определяющий типологическое сходство развития архитектуры в Германии и России 20—40-х годов XIX в.,— государственная форма выражения романтизма. Монархи выступают от имени народа, претендуя быть выразителем его идеалов и чаяний. Великая Французская революция и война с Наполеоном, разбудившие национальное самосознание, вызвали к жизни стремление возродить национальный стиль (древнерусский в России, готику в Германии, готику в России как выражение духовной свободы личности). Наиболее законченное выражение эти направления получают в дворцовом строительстве, прежде всего Петербурга, Мюнхена и Берлина. Здесь ведется интенсивное строительство, завершаются центральные парадные ансамбли столиц, один за другим сооружаются дворцы членов царствующих фамилий. Столицы немецких княжеств и России ревниво следят за тем, чтобы не отстать друг от друга. Любое выдаю-

---

[39] *Stahl F.* Karl Friedrich Schinkel. Berlin, 1911, S. 129.
[40] *Frölich M., Sperlich H.-G.* Georg Moller. Baumeister der Romantik. Darmstadt, 1959, S. 106.

щееся начинание вызывает желание сделать нечто подобное. Николай I пригласил Кленце, чтобы соорудить главный тогда Музей России по образцам мюнхенских Глиптотеки и Пинакотеки. Александровская колонна и Исаакиевский собор Петербурга послужили образцом для аналогичных сооружений в Потсдаме, Дармштадте, Берлине. Несомненные связи, хотя и не столь прямые, существуют между воздвигнутой по проекту Л. Кленце Валгаллой — памятником единства Германии и пантеоном ее великих людей — и храмом Христа Спасителя (первоначальный проект А. А. Витберга и осуществленный проект К. А. Тона). Каждое сооружение — своего рода манифест, олицетворение и символ желанного исторического пути русского и немецкого народов, что подтверждают и их тщательно разработанные программы.

Своеобразная «симметричность» развития архитектуры в Германии и России обнаруживается также в интенсивном строительстве, ведущемся в загородных летних резиденциях прусского короля и российского императора, расположенных близ обеих столиц и связанных с памятью о переломных моментах в развитии каждого из государств и крупными личностями их основателей — Фридриха и Петра, каждый из которых заслужил в своей стране титул Великого. Сходные причины заставили Фридриха-Вильгельма IV и Николая I обратить максимум усилий на возрождение собственных Версалей — «Северного» (Потсдама) и «Российского» (Петергофа). Стремление сохранить политическую инициативу и ведущую роль в культурной политике в руках монарха соединяется с восхищением личностью их основателей.

Во второй трети XIX в. Петергоф переживает вторую молодость. Старые дворцы и парки чистятся и подновляются, превращаясь в фамильный музей былого великолепия самодержавия, в своего рода заклинание, продиктованное утопической мечтой о возврате прежних времен. Одновременно в Петергофе ведется интенсивное новое строительство, обнаруживающее, насколько тесно последний взлет монархического строительства диалектически слит с умиранием самодержавия, насколько новые идеи, трансформированные монархизмом, в свою очередь трансформируют его. Вокруг представительного «Петровского Версаля» разворачивается строительство парков и сооружений, которые уже трудно назвать дворцовыми. Это коттеджи, фермы, домики, павильоны, виллы, мельницы. Назвать дворцами их мешают не только размеры: это частные постройки, не рассчитанные на представительство. Тяготившее Александра I в последние годы его царствования бремя императорского сана как будто тяготит и его брата и преемника. Стремление «хотя на время отрешиться от тягот ответственной службы» рождает своего рода интимное представительство — в противоположность официальному и праздничному Петергофу эпохи Петра I и Елизаветы Петровны. Николай I с упоением и мастерством

представлял здесь сцены «счастливой семейственности», обнаруживающие влияние буржуазного склада жизни и восхищение буржуазными добродетелями. Вместе с тем демонстрация семейного благополучия рассматривалась Николаем I как необходимая добродетель монарха, призванная укрепить династические основы самодержавия [41].

Примерно тот же смысл приобретает и архитектура. «Готический стиль» коттеджа, фермы, капеллы, готические колодец и фонтан в парке Александрия, готические дома, великолепный комплекс конюшен, готические формы Петергофского вокзала должны были засвидетельствовать мнимую раскованность и свободу духа в официальной России, а с другой — жизнеспособность и «естественность» последней. Тот же смысл — представить самодержавие как идею русского народа — имеет строительство в «русском стиле» Никольского домика, мельницы, караулок, деревень вокруг Петергофа, полностью обновивших в годы царствования Николая I свой облик и планировку. Все деревни получили регулярный план, были застроены жилыми домами по образцовым проектам в «русском стиле» и обильно украшены резьбой.

Там, где Николай I выступает не как частное лицо, а от имени самодержавия (характерно, что для этого он избирает теперь Москву), он отдает явное предпочтение «русскому стилю». Не случайно в Кремле строится огромный комплекс, включающий здания Большого Кремлевского дворца (1837—1848) и Оружейной палаты (проект 1837 г., строительство 1849—1851 гг.), в «русском стиле» реставрируются расположенные в непосредственной близости от них Теремной дворец, Грановитая палата, дворцовые церкви. Неподалеку от Кремля возводится грандиозное здание храма Христа Спасителя (1832—1883). Зданиям конечных станций железной дороги Москва—Петербург (1844—1851) также приданы формы «русского стиля». Попутно хотелось бы подчеркнуть, что инициатором применения русских форм в зодчестве, инспирировавшим развитие «русского стиля» был не Николай I, а его создателем — не К. А. Тон; Николай I лишь воспользовался носившейся в воздухе идеей, очень популярной и достаточно широко представленной к тому времени проектами и постройками, но придал ей поистине государственный размах и необходимую централизацию (в деле храмового строительства). И если в России второй четверти XIX в. отношение к официальной версии «русского стиля» было у многих отрицательным (оно основывалось на неприязни к официальной России и официальным формам выражения искусства), то, повторим еще раз, мысль о желательности возрождения национальной русской архитектуры (вся история послепетровского зодчества рас-

---

[41] *Шеманский А., Гейченко С.* Коттедж. Дача Николая I в Петергофе. [Петергоф], 1930, с. 10, 11.

сматривается как насильственный разрыв с его национальными истоками) была всеобщей и не подвергалась сомнению.

В Германии проблема национального стиля в официальном строительстве второй четверти XIX в. не приобрела значения, сколько-нибудь соизмеримого с остротой и актуальностью ее для России. После кратковременного увлечения готикой в Пруссии с момента окончания войны против Наполеона и освобождения страны в качестве ведущих надолго воцаряются классицистические стили — «греческий», «римский», «ренессанс». Хотя проблемы, стоявшие перед Россией и Германией, в основном были общие, для немцев они заключались в первую очередь в создании единого национального государства, в преодолении раздробленности. Для России первоочередной была другая проблема — отмена крепостного права, характер самого этого акта и вытекающий из него выбор исторического пути. Именно поэтому проблемы народа и народности, народного идеала, национальной идеи и национальной культуры, социальных и «социалистических» симпатий русского народа приобретают в России особенную, не сравнимую ни с одной из европейских стран актуальность.

Сознанию славянофилов рисовалась иная Россия, чем членам кружка Герцена-Огарева, а тем и другим — отличная от России Станкевича и людей его круга. По-своему видели ее будущее П. Я. Чаадаев, Н. В. Гоголь, Н. И. Надеждин. Но искания всех, кого объединяли или не объединяли кружки, концентрировались на проблеме народности, бывшей, по выражению Белинского, «альфой и омегой нашей действительности». И все эти несходные политические и социальные идеи виделись людям 30—40-х годов воплощенными и олицетворенными в так называемом «русском стиле».

В полном соответствии с ассоциативным пониманием архитектурной формы в государственном официальном строительстве Германии получает преобладание ордерная архитектура, направление, первоисточником которого было античное зодчество, ренессанс и барокко. Ассоциативная связь между формами античной, прежде всего древнеримской, архитектуры и зодчества ренессанса с идеей государственной мощи была воспитана вековой традицией, восходящей к архитектуре барокко и классицизма. Если добавить к этому ассоциативную связь ренессансных форм с процветанием, богатством, личным благополучием, то станет ясным, почему правители Пруссии и Баварии, интенсивно развивающие торговлю и промышленность, стремящиеся к созданию объединенного национального государства, достойно представляющего свой народ на мировой арене, предпочитают ордерные формы. Только художественными пристрастиями Фридриха-Вильгельма IV, Людовига и Максимилиана Баварских это положение необъяснимо. Кроме того, самые пристрастия складываются под давлением обстоятельств, а не только определяют их.

Была, однако, область архитектуры, где в равной мере и в сходных формах обнаружила себя и в Пруссии и в России «официальная народность» — храмовое строительство. В России, согласно указу Николая I, при сооружении церквей надлежало руководствоваться в качестве образцов проектами К. А. Тона. Своеобразная аналогия этому видится в деятельности К. Ф. Шинкеля. Зодчему, в 1810 г. по приказу короля назначенному обер-баудиректором, вменялось в обязанность руководство всем храмовым строительством королевства. После присоединения в 1815—1816 гг. Вестфалии там также развернулось массовое строительство церквей в национальном — «готическом» стиле. Причем, несмотря на создание уникальных проектов для отдельных городов, особое значение, как и в России, придавалось созданию образцовых проектов для небольших городков и деревень [42], которое и было поручено Шинкелю.

Таковы основные факты из истории русско-немецких связей в области архитектуры и соображения, касающиеся общности художественных процессов зодчества 20—40-х годов.

Д. Дольгнер

АРХИТЕКТОР ЛЮДВИГ БОНШТЕДТ И ЕГО ВКЛАД В НЕМЕЦКО-РУССКИЕ СВЯЗИ XIX СТОЛЕТИЯ

Обращаясь к зодчеству XIX в. и сравнивая его с более ранним, следует учитывать наличие интернациональных связей в это время. С образованием капиталистического мирового рынка, улучшением путей сообщения и условий путешествий, с увеличением числа публикаций и международных конкурсов умножались и возможности взаимных международных контактов в области архитектуры. Если в XVIII в. немецкие заказчики обращались преимущественно к итальянским и французским зодчим, то в XIX в. сама Германия становится экспортером архитектурных достижений. Немецкие архитекторы работали в Швеции и Финляндии, Франции и Швейцарии, в Венгрии, Румынии и Греции, даже в США и Японии, но с особым удовольствием в России и особенно — в Петербурге. Речь идет как о выполнении разового проекта или строительства, так и о временной или постоянной работе.

При некоторых различиях в области социально-политических и экономических условий развитие России и Германии в XIX в.

---

[42] *Kühn M., Schrein L.* Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk Westfallen. München, 1969, S. 5, 59.



Людвиг Бонштедт

шло в принципе сходным историческим путем. И там и тут с разной полнотой власти сохраняло привилегированное положение дворянство, заботившееся об упрочении своего классового господства. И там и тут шла борьба в конечном счете за устранение феодального строя и установление капиталистических производственных отношений. И в Германии, и в России материально-технический базис претерпевал радикальные изменения. Эти факторы придали зодчеству XIX в. в обеих странах — при всех их различиях — черты сходства. При этом, само собой разумеется, необходимо учитывать формальные различия в области архитектуры и сдвиги фаз ее развития, обусловленные национальными особенностями.

В Германии, как и в России, «историзм» оказал решающее влияние на зодчество в целом, на его творческий метод, связанный с идеологией привилегированных общественных классов. В художественных достижениях прошлого архитектура искала пути решения актуальных задач. Поскольку же национальные традиции давали различный исходный материал, то и конечные результаты «исторического» творческого метода были временами весьма различны. Так, например, неоготика, прокламированная в Германии в качестве национального стиля и на протяжении XIX в. сыгравшая там большую роль, не интересовала Россию, для которой был нормативным так называемый русско-византийский стиль, особенно для зданий культового

назначения. Если в Германии, претендовавшей с 70-х годов прошлого века на самоутверждение в Европе, постепенно возрождался отечественный Ренессанс, то в России проявлялся живой интерес к помпезному живописному стилю архитектуры XVII в. Сходство же — в параллельном развитии классицизма и почти одновременном его преодолении, а также в ориентации на архитектурные традиции итальянского Возрождения и европейского барокко. Но и в этих случаях сокровищница исторических форм используется по-разному. Кроме того, если в Германии необарокко постепенно входит в архитектурное творчество только с 60-х годов XIX в,. то в России к барочным принципам обращались уже с 40-х годов.

Архитектор Людвиг Бонштедт, живший и работавший в Германии и России, попытался объединить и апробировать в своем творчестве формальные принципы обеих стран. В таковом качестве он предстал, с одной стороны, как типичный архитектор XIX столетия — представитель «историзма», с одинаковой уверенностью и легкостью владевший почти всеми историческими стилевыми формами; с другой — как представитель группы архитекторов, осознанно или неосознанно заботившихся об установлении культурных связей между Германией и Россией.

Людвиг Бонштедт родился 27 октября 1822 г.[1] в Петербурге[2] в семье купца — уроженца Штральзунда. Людвиг Бонштедт-старший в юности переселился в Петербург и здесь в 1821 г. женился на Вильгельмине Марк, дочери баварского генерального консула в Петербурге (двоюродная бабушка экспрессиониста Франца Марка). Школьное образование Л. Бонштедт получил в 1831—1839 гг. в немецкой школе евангелическо-лютеранской общины св. Петра в Петербурге. На выбор профессии повлияли как художественные склонности семьи, так и ведущееся в русской столице большое строительство. Однако определил его судьбу молодой берлинский архитектор А. Халльман (1812—1845), работавший в 1837—1839 гг. над оформлением Исаакиевского собора. Он рекомендовал Л. Бонштедту Берлинскую Всеобщую строительную школу (при Академии строительства), а там профессора В. Штира (1799—1856).

Осенью 1839 г. Бонштедт отправился в Берлин и определился в университет на философское отделение. Весной 1840 г. он перешел во Всеобщую строительную школу, которой руководил К. Ф. Шинкель (1771—1841), и проходил у В. Штира специальные дисциплины. По истечении года он поступил в Академию художеств, где архитектурное проектирование преподавал Й. Х. Штракс (1805—1880). Тесная связь со Штиром, одна-

---

[1] Все даты даются по грегорианскому календарю, хотя в русских архивах XIX в. они приводятся еще по юлианскому.

[2] Центральный государственный исторический архив СССР в Ленинграде (ЦГИА), ф. 789, оп. 14, д. 50-Б (Персональное дело Бонштедта. Регистрация рождений евангелическо-лютеранской общиной св. Петра).

ко, не прерывалась. Бонштедт работал в его мастерской, и Штир по-прежнему оказывал влияние на развитие будущего архитектора. Осенью 1841 г. он посоветовал Бонштедту закончить обучение в Академии и предпринять длительное путешествие по Италии. Такое путешествие считалось тогда почти обязательным для начинающего архитектора. Бонштедт с благодарностью воспользовался советом учителя и за полтора года объездил Южную Германию, Италию, Швейцарию и Францию, а в начале 1843 г. возвратился в Петербург.

Здесь он работал в мастерской архитектора Р. А. Желязевича, затем занимался преподаванием математики и рисования, сдал требуемые Академией художеств экзамены по специальности архитектора. 1 октября 1843 г., выдержав выпускной экзамен по теории и представив проект губернаторского дома, он получил звание «свободного художника»[3]. По прошествии предписанного трехлетнего срока 9 октября 1846 г. Академией художеств ему было присвоено звание «академика»[4].

Примерно с 1848—1849 гг. начинается обширная и разнообразная деятельность Людвига Бонштедта в Петербурге. Он перестроил несколько городских жилых домов, здание сахарного завода, выполнял заказы помещиков, живших в окрестностях Петербурга, занимался акварельной живописью. Вступил в должность старшего архитектора петербургского противопожарного общества «Саламандра», которую занимал вплоть до отъезда в Германию в 1863 г. В высшей степени многосторонний, быстро и хорошо работающий молодой архитектор, естественно, обратил на себя внимание знати и государственных чиновников.

12 декабря 1850 г. Бонштедт женился на Ольге ван дер Флит, дочери переселившегося из Москвы в Петербург коммерсанта и придворного поставщика Якоба ван дер Флита. В 1851 г. у них рождается первый ребенок — сын Эрнст. Обзаведясь семьей, Бонштедт должен был заботиться об упрочении своего положения. В мае 1851 г. очень кстати подоспело приглашение великой княгини Елены Павловны занять должность старшего архитектора ее двора. На службе у последней Бонштедт проводит большие восстановительные работы на Каменном острове в Петербурге[5] и в Ораниенбауме (Ломоносове)[6]. В Ораниенбауме он даже построил скромное новое здание: кухонный павильон (1852—1853). Поскольку обязанности Бон-

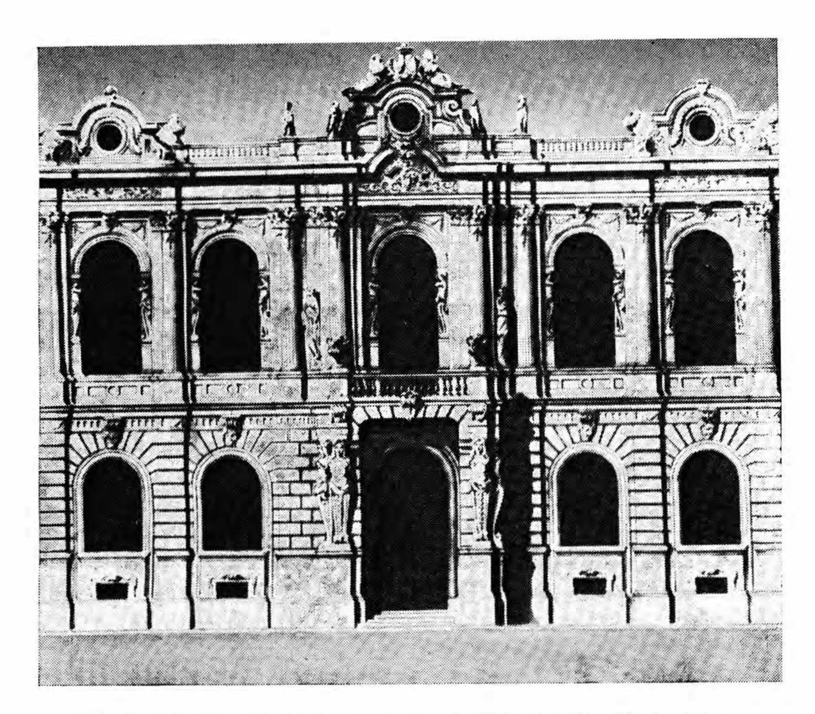
---

[3] ЦГИА ф. 789, оп. 14, д. 50-Б.

[4] Там же.

[5] ЦГИА, ф. 548, оп. 1, д. 1107, 1119, 1128, 1152, 1160, 1186.

[6] См.: *Макаров В.* Ораниенбаум (исторический очерк). Б. г., машинописная рукопись.— Государственная инспекция по охране памятников Ленинграда, инв. № Н-413/1; *Петров А. Н.* Дворцы и парки гор. Ломоносова. Историко-художественная справка. Л., 1949, машинописная рукопись.— Там же, инв. № Н-450; *Скобликова З. М.* Ансамбль дворцов-музеев и парков г. Ломоносова. Ленинград, б. г., машинописная рукопись.— Там же, инв. № Н-460.



Эскиз фасада дворца княгини З. И. Юсуповой в Петербурге. Акварель. 1854 г. Ленинград. Гос. Эрмитаж

штедта носили преимущественно организационный характер и не соответствовали его представлениям о творческих задачах зодчего, летом 1853 г. он расстался с этой должностью.

Вскоре после поступления на службу к великой княгине началась и карьера Бонштедта как государственного чиновника. 23 сентября 1851 г. умер архитектор Н. Е. Ефимов, и 30 декабря Бонштедт вступил в должность старшего архитектора и члена управления первого департамента водных и дорожных коммуникаций и общественных зданий Министерства государственных имуществ. Бонштедт продолжил все начатые и не законченные Ефимовым работы. В качестве старшего архитектора он обязан был также наблюдать за постройкой трех грандиозных монументальных сооружений: Думы [7], здания Министерства государственных имуществ [8] и Воскресенского женского монастыря [9]. Однако его архитектурный вклад тут был на-

---

[7] ЦГИА, ф. 163, оп. 1/1, д. 765/1849—1852 и ф. 217, оп. 2, д. 127/1847—1861.

[8] *Стравинский Ю. Ф.* Историко-архитектурный научный паспорт на здание Всесоюзного института растениеводства Сельскохозяйственной академии им. В. И. Ленина, дом 44 по ул. Герцена в Ленинграде, бывш. дом министра гос. имуществ (машинописная рукопись).— Государственная инспекция по охране памятников Ленинграда, инв. № Н-170/1.

[9] ЦГИА, ф. 218, оп. 3, д. 1103.

столько мал, что считать его соавтором Ефимова нельзя. Строительство Думы было завершено, здание Министерства было близко к окончанию, но до завершения постройки монастыря было далеко, когда Бонштедт 14 августа 1853 г. подал в отставку [10]. Не говоря о том, что Бонштедта — в соответствии с его пониманием профессионального долга — не могло удовлетворить просто корректное выполнение планов Ефимова, он, кроме того, столкнулся в своей должности с трудностями, не позволившими ему оставаться чиновником Российского государства. В том была повинна отчасти его неопытность в работе над монументальными архитектурными сооружениями, а также неудовлетворительное состояние дел царской строительной администрации. К тому же Бонштедт получил в 1852 г. один из самых блестящих и больших заказов в его жизни: строительство городского дворца княгини З. И. Юсуповой на Литейном проспекте в Петербурге, которое должно было его занять до 1858 г. И в этой связи отказ от служебных обязанностей был крайне желателен.

В качестве строительной площадки Бонштедт получил относительно узкий, уходящий в глубь двора участок, ограниченный с двух сторон соседними домами. Отдельные части ансамбля — лицевой корпус, два боковых флигеля и два поперечных здания — он сгруппировал вокруг двух внутренних дворов. Творческий интерес Бонштедта был прежде всего сосредоточен на репрезентативном уличном фасаде. Для наружной отделки фасада впервые в Петербурге был использован песчаник. Слегка выдвинутая вперед и акцентированная центральная часть, фронтоны, ряд декоративных деталей придали зданию барочный характер.

К образным принципам барокко отдельные русские архитекторы вновь проявили интерес уже в 30-е годы. С постройкой в 1846—1848 гг. А. И. Штакеншнейдером (1802—1865) дворца Белосельских-Белозерских на Невском проспекте необарокко быстро приобрело популярность. В эпоху буржуазных революций свои претензии на гегемонию в архитектуре дворянство выражало и утверждало, обращаясь к барокко, к стилю тех времен, когда феодальный строй был еще незыблем в России.

В этих условиях русское необарокко развилось значительно раньше, чем западноевропейское, как своего рода архитектура аристократии, которую она поначалу сохраняла за собой. Бонштедт должен был подчиниться ее законам. Однако Штакеншнейдер или, скажем, Х. Боссе (1812—1884), автор проекта дворца Бутурлина, воздвигнутого в 1857—1860 гг., явно и охотно обращались к русскому барокко XVIII столетия, Бонштедт же, проектируя главный фасад дворца Юсуповой, исходил из других образных принципов.

---

[10] Дата сообщена самим Бонштедтом в ноябре 1871 г. в одной из заметок Совету Петербургской академии художеств (ЦГИА, ф. 789, оп. 14, д. № 50-Б).

Здесь нет причудливых барочных сандриков над окнами, стены как замкнутой плоскости с врезанными в нее окнами, принципы членения ее структурно осмысленны и тектонически последовательны, а не живописны, нет колоссального ордера. Бонштедт решил свой фасад в духе высокого Возрождения. В качестве конструктивного элемента для бельэтажа он избрал аркаду, декоративные полуколонны и архитрав. Такое решение, принятое в древнем Риме и популярное в итальянском высоком и позднем Возрождении, исключает стену как образный элемент и сводит ее до пропорционального соотношения арочных пролетов с пилястрами. С их помощью фасад приобрел отчетливо выраженный монументальный характер. Здание было бы еще благороднее, придай архитектор необарочной декоративности несколько больше сдержанности.

Тем не менее дворец Юсуповой — первое совершенное произведение начинавшего профессиональную карьеру архитектора Бонштедта. Оно заслуживает внимания как образец раннего русского необарокко и, по уверению глубоких знатоков архитектуры Петербурга XIX в., занимает выдающееся место в ее эволюции [11].

Одновременно Бонштедт продолжал выполнять многочисленные общественные и частные заказы. Он спроектировал русскую православную церковь и в 1852 г. заново оформил евангелическую церковь св. Екатерины, участвовал в оформлении Зимнего дворца и городского дворца великого князя Михаила Николаевича, выстроил мыльную фабрику при Невском стеариновом заводе и Калинкинский пивоваренный завод, построил неподдающееся учету количество загородных и городских жилых домов. Ограниченные соседними земельными участками, многоэтажные дома буржуазии и незнатного дворянства, соединявшие в себе жилые функции с хозяйственными, занимали самое большое место в творчестве Бонштедта петербургской поры. Нельзя сказать, что он с особым интересом посвящал себя этой задаче, но она обеспечивала свободному архитектору средства на жизнь.

Один из характерных примеров: построенный в 1851—1852 гг. дом графини А. Р. Ламсдорф на Моховой улице [12]. Архитектор здесь, как и в других случаях, избрал тип городского жилого дома, состоящего из выходящего на улицу лицевого корпуса и бокового дворового флигеля. Кроме полуподвального этажа с воротами, ведущими во двор, с лестничной клеткой, швейцарской и хозяйственными помещениями, в здании есть три почти равноценных этажа. Его пространственная организация отвечает вкусам того времени. Жилые и парадные комнаты выходят на улицу, спальная — во двор. Другие спальные и детские комнаты, комнаты для гостей, хозяйственные

---

[11] Памятники архитектуры Ленинграда. Л., 1971, с. 325.
[12] ЦГИА, ф. 513, оп. 102.

помещения, комнаты слуг и служебная лестница находятся в боковом флигеле. Связь между лицевым корпусом и дворовым флигелем обеспечивалась внутренним коридором, примыкавшим к брандмауеру. Хотя угловое решение не могло дать совершенных результатов, все же распространенная в жилых домах XIX в. система проходных комнат была тут ограниченна.

Если для фасада Бонштедт избрал уравновешенную простую архитектуру Ренессанса, принятую в Петербурге середины XIX в., то в планировке ансамбля, особенно в приеме расширения лицевого корпуса за счет бокового флигеля, ощущается зависимость от берлинских образцов. За счет дворового флигеля увеличивалось число помещений в замкнутой системе здания. В Берлине, как правило, плохо освещенная угловая комната — так называемая «берлинская комната» — композиционный узел, связующее звено между жилыми и спальными комнатами. Бонштедт же выбирает внутренний коридор — решение, которое также было компромиссным. Использование самых различных мотивов и опыта, при всех их позитивных возможностях, все же таило в себе опасность эклектики. Этой опасности не избежал и Бонштедт, которому не всегда удавалось добиться счастливой согласованности фасада с внутренней пространственной структурой.

Начиная с 50-х годов Бонштедт уделял также все больше внимания конкурсным проектам — национальным и международным. Согласно взглядам тех лет на задачи архитектора, в эскизах, выполненных в изысканной графической технике, он видел, собственно, свое призвание. В 1852 г. он участвовал с двумя проектами в конкурсе на новый городской дворец великого князя Николая Николаевича старшего, а в 1854 г. предпринял первую попытку выйти за пределы петербургского круга на международный, участвуя в конкурсе проектов на здание гамбургской ратуши (он получил вторую премию). В дальнейшем Бонштедт создал массу конкурсных проектов: загородный дворец великого князя Михаила Николаевича (1856), лейпцигский музей (1856), министерство иностранных дел и военное министерство в Лондоне (1856—1857), берлинская ратуша (1858), музей для Афин (1859), здание зального типа для Франкфурта-на-Майне (1859), венская придворная опера (1860), царский дворец в Коломенском под Москвой (1860), ратуша для Инсбрука (1861), выставочный павильон в Мадриде (прибл. 1862), кладбище в Милане (1862), церковь св. Фомы в Берлине (1862), городские дворцы великих князей Александра Александровича и Владимира Александровича (1862), гамбургский выставочный павильон (1862—1863) и многие другие.

Во всех этих проектах Бонштедт апробировал различные стилевые вариации, имевшиеся в распоряжении архитекторов XIX в. При этом он учитывал как специфически русские национальные формы, так и зарубежные, прежде всего итальянские и германские.



Здание городского театра в Риге. Архитектор Л. Бонштедт. 1860—1863 гг.

Таким образом, он сумел не только обогатить строительство русской столицы новыми элементами, но и перенести определенные русские архитектурные мотивы за границу. Если, с одной стороны, получивший вторую премию проект загородного дворца великого князя Михаила Николаевича несет на себе отпечаток «эллинского Ренессанса» берлинской школы [13], то, с другой стороны, в проектах лейпцигского музея или берлинской ратуши Бонштедт использовал набор форм так называемого русско-византийского стиля в сочетании с развитым в Германии так называемым «круглосводчатым стилем». Кроме того, проектируя берлинскую ратушу, он заимствует пространственные формы и декоративные мотивы из заново отделанного Зимнего дворца.

В процессе последующего творчества Бонштедт выработал собственный язык, основывающийся на итальянском высоком Возрождении и ставший в конечном счете его единственным образным средством. Прийти к образным принципам итальянского высокого Возрождения он сумел к середине XIX в. в Петербурге, где они уже стали всеобщим достоянием, между тем как в Германии Г. Земпер (1803—1879) оставался исключением

[13] Хранится в Ленинграде. Академия художеств (Институт им. Репина). Архитектурный отдел Музея Академии художеств.

из правил. Поэтому проект здания зального типа для Франкфурта-на-Майне (1859), выполненный в тяжелых репрезентативных формах высокого Возрождения, стал для немецких условий необычайно современным. Позднее его мотивы Бонштедт вновь использует, например, в премированном проекте здания германского рейхстага. Выполненный в Петербурге, проект гамбургского выставочного зала можно также рассматривать как начало той обширной деятельности, которую Бонштедт развил в Германии после 70-х годов в области банковского строительства.

На конкурсах, особенно зарубежных, Бонштедт имел исключительный успех. Его проекты не раз были отмечены премиями и другими поощрениями, но реализованы лишь немногие: например, проекты водолечебницы (1859) и городского театра (1850—1863) в Риге. Строительство рижского театра по проекту берлинского архитектора К. Ф. Лангханса-младшего (1782—1869) уже должно было начаться, когда Бонштедт выступил с контрпроектом [14]. Он был принят и положен за основу строительства. Если исходить из международного уровня строительства театральных зданий, масштабы которого установлены также и Земпером, рижский театр по организации зрительного зала и его связи со сценой, по формированию и группировке архитектурного массива был скорее примером консервативного зодчества. Однако здание театра обратило на себя внимание пространственным решением лицевого корпуса, радиальным расположением двух главных лестниц, удобной и надежной для публики системой сообщения.

Этот созданный Бонштедтом тип лицевого корпуса [15] в течение длительного времени оказывал влияние на театральное строительство в Австрии, Германии и Швейцарии. Так, например, венские мастера в области театрального строительства Ф. Феллньер (1847—1916) и Х. Гельмер (1849—1919) пользовались почти исключительно этой системой. Как ни странно, в России она не сыграла никакой роли. Ученик и сотрудник Бонштедта Ф. А. Шрётер (1839—1901) в своих многочисленных театральных зданиях возвращался к идеям, развитым Земпером.

Внешний облик рижского театра восходит в своем решении к немецким и русским традициям театрального строительства. Если строгость членений, экономность декора напоминают о берлинском классицизме шинкелевского типа, то группировка всего архитектурного организма сродни берлинскому драматическому театру того же Шинкеля. Оба здания в основном пере-

---

[14] Хранится в Риге. Архив городского архитектора, папка «Рижский театр», инв. № 167-42.

[15] *Bohnstedt L.* Stadttheater in Riga.— Zeitschrift für Bauwesen, 1869, S. 195—204 (Atlas, Bl. 31—35); *Dolgner D.* Das Rigaer Stadttheater von L. Bonstedt.— Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen. Weimar, 1968, H. 5, S. 447—456.



Ученики Л. Бонштедта в его петербургской мастерской. Рисунок Бонштедта 1857 г. Из собрания Д. Дольгнера

кликаются друг с другом: тип базилики, соотношение портика с цокольным этажом и с верхней зоной стены, единое перекрытие зрительного зала и сцены, членение поверхности стены, определяемое чередованием пилястров и проемов. Однако в рижском театре Бонштедта ощущается также и влияние позднего русского классицизма, в частности К. И. Росси (1775—1849). Поэтому, анализируя генезис рижского театра, необходимо привлечь и Александринский (ныне им. Пушкина) театр, спроектированный Росси. Считая его своего рода эталоном, следует обратить внимание на то, что здесь угловые части фасада выступают в виде мощных пилонов, включенных в единое целое, так что внутреннее ядро здания композиционно с ним связано. Не считая нескольких отличных деталей, эта композиционная схема, по существу, повторяется и в Риге. Заимствованы мощные угловые пилоны с галереей окон между ними, сильно выступающий, опирающийся на консоли главный карниз с увен-

чивающей его балюстрадой, от которой, если посмотреть снизу вверх, отходит скат крыши. В той же мере, в какой постановка новой задачи обусловила появление нового плана, идущего от двух упомянутых прототипов, а приобретенный опыт закономерно повлек за собой дальнейшее развитие лицевого объема, в той же мере и наружный облик рижского театра обрел своеобразие, в котором, однако, ощущались традиции и России, и Германии.

Бонштедт никогда не упускал возможности передать премированные конкурсные проекты Совету Петербургской академии художеств и обратить на них внимание своих коллег. 6 апреля 1858 г., представив проекты гамбургской ратуши и зданий министерства иностранных дел и военного министерства в Лондоне, он выступил соискателем на звание профессора Академии художеств [16]. 12 мая это звание ему было присвоено. Одновременно указом от 18 апреля того же года он получил чин надворного советника [17]. Необходимо отметить, что академическое звание профессора не обязывало к педагогической деятельности в Академии художеств, и Бонштедт никогда там не преподавал. Тем не менее он все-таки снискал себе известность как преподаватель.

Наряду с академиями важную роль в распространении архитектурных знаний в XIX в. играли мастерские академических педагогов и свободных архитекторов. Параллельно с учебой в Академии или в дополнение к ней начинающие архитекторы стремились расширить и укрепить свои знания в частных мастерских. Если занятия в академиях носили преимущественно теоретический характер с эстетически-художественным уклоном, то в частных мастерских предпочтение отдавалось развитию ремесленно-практических и организаторских навыков — важной предпосылки успешной конкуренции в строительных ведомствах или на капиталистическом рынке.

Будучи свободным архитектором, Бонштедт собрал в своей петербургской мастерской молодых людей, которых обучал и подготавливал к специальности зодчего. Временами проводил занятия с 14-ю учениками, и, если учесть, что из этого круга вышли известные архитекторы, то с полным основанием можно говорить о школе Бонштедта. Его окружали преимущественно люди, изучавшие искусство в Академии, но не склонные мириться с царившим там духом официального сухого начетничества и отдававшие предпочтение мастерской Бонштедта с ее «дружеской творческой атмосферой поисков и новаций» [18].

Самый талантливый ученик и впоследствии сотрудник Бонштедта В. Шрётер вспоминал о своем переходе из Академии,

---

[16] ЦГИА, ф. 789, оп. 1/11, д. № 3026.
[17] Там же.
[18] *Хомутецкий Н. Ф.* Людвиг Бонштедт (1822—1885). Биографический очерк (машинописная рукопись, с которой мне любезно разрешил познакомиться автор).

где он учился с 1857 г., в мастерскую Бонштедта: «... в общем, мы учились (в Академии.— *Д. Д.*) больше у старших учеников, нежели у профессоров. С одним из таких учеников, К. К. Вертхаймом, я был в особенно хороших отношениях. Он стал убеждать меня перейти в частную мастерскую Бонштедта, у которого, по его словам, действительно можно было кое-чему научиться» [19]. Впоследствии Шрётер стал профессором Академии и одним из выдающихся русских архитекторов.

К ученикам Бонштедта относятся также три известных рижских архитектора: Х. К. Шеель (1829—1908), Р. А. Пфлуг (1832—1885) и Я. Ф. Бауманис (1834—1891). Бауманиса, первого архитектора-латыша с академическим образованием, впоследствии много работавшего в Риге, Бонштедт встретил в строительной конторе академика Шееля. В то время Бауманис был подручным плотника. Угадав его дарование, Бонштедт поддержал Бауманиса материально в период учебы в Берлинской строительной академии и в Петербургской Академии художеств. С 1862 г. Бауманис совершенствовал свое образование в мастерской Бонштедта. С переездом Бонштедта в Германию его ученики рассеялись, поскольку, по словам Шрётера, «не было преемника, который мог бы стать душой кружка молодежи. Ни одна из знаменитостей не последовала этому примеру Бонштедта» [20].

Товарищеское, бескорыстное отношение к ученикам и сотрудникам в самом лучшем свете рисует характер Бонштедта, его идеализм. Все единодушно говорят о том, что он ненавидел коммерцию и стремление к наживе. К коммерческой стороне своей профессии он был равнодушен, так как прежде всего чувствовал себя художником. К тому же Бонштедт обладал нетерпимостью к определенным недостаткам строительного ведомства, с которыми ему пришлось столкнуться в бытность его чиновником и которые давали о себе знать и позднее. Этими свойствами характера Шрётер пытается объяснить тот факт, что Бонштедт все реже стал получать заказы, а в 1862 г. они почти полностью прекратились [21].

Роль Людвига Бонштедта в строительстве Петербурга можно оценить, лишь разобравшись в личности архитектора и его отношении к социально-экономическому строю в целом, к строительной администрации и общественно-политической ситуации в особенности. Правда, нет доказательств, что Бонштедт примыкал к тому или другому политическому направлению. Бесспорно одно: он находился в оппозиции к официальной художественной политике, диктовавшейся Петербургской Академией художеств. По сведениям Шрётера [22] и согласно выводам

[19] Там же.
[20] *Шрётер В. А.* Людвиг Бонштедт. Биографический очерк.— Зодчий, 1872, № 7, с. 113—114.
[21] *Шрётер В. А.* Людвиг Бонштедт (некролог).— Зодчий, 1886, № 1, 2, с. 1—3.
[22] Там же.

Н. Ф. Хомутецкого[23], постоянное стремление Бонштедта реформировать строительную администрацию, улучшить методику преподавания, а также рационализировать как проектную, так и практическую деятельность наталкивались на непонимание чиновников и академических профессоров. Его усилия разрушить рутину и застывшие академические каноны не только отклонялись как неприятные и надоедливые, но даже вызывали сильнейшее сопротивление.

Обращаясь к академическим отчетам[24], обнаруживаешь, что к середине XIX в. в российском строительном деле были заняты профессора Академии, чиновники и придворные архитекторы. По сравнению с теми заказами, которые получали, скажем, Штакеншнейдер, А. И. Резанов (1817—1887), И. И. Горностаев (1821—1874) и другие, даже достаточно широкая деятельность Бонштедта кажется скромной. Свободный архитектор является продуктом капиталистических производственных отношений, которые были еще недостаточно развиты в России. В архитектуре по-прежнему господствовала традиционная форма заказов, то есть непосредственная связь зодчего с заказчиками. Русская буржуазия еще не вышла за пределы мелкого частного предпринимательства и не стала заказчиком общественным.

Тому пример и творчество Бонштедта. Если в России он получил едва ли не единственный большой, подлинно творческий заказ на строительство дворца Юсуповой, то более развитые в социально-экономическом отношении страны предлагали ему проектировать выставочные залы и репрезентативные административные и гражданские сооружения. Свободные архитекторы, стремящиеся к радикальным переменам в области зодчества, должны были в России бороться с сильным противником — высокопоставленными чиновниками, придворными архитекторами и академическими профессорами. В этой борьбе Бонштедт занимал передовые позиции. В 1862 г. он помог основать Петербургское архитектурное общество. Это состоявшее сперва всего из пяти-шести архитекторов объединение поначалу нашло себе приют в мастерской Бонштедта. Оно стремилось организовать силы, призванные вступить в бой с диктатурой Академии и придать больший вес справедливым требованиям свободных архитекторов.

Итак, трудное экономическое положение Бонштедта объяснялось, с одной стороны, его положением свободного зодчего, с другой — его оппозицией, приведшей к тому, что при распределении больших заказов, которыми манипулировал Совет Академии, предпочтение отдавалось более покладистым и податливым людям. К тому же конкретная общественно-политическая ситуация 50-х годов XIX в., определившаяся Крымской войной,

---

[23] *Хомутецкий Н. Ф.* Бонштедт Людвиг (1822—1885). Биографический очерк.
[24] Описание общего собрания императорской Академии художеств и отчет ея. СПб., 1851—1864.

привела к резкому спаду строительства, что решительно сказалось на судьбе каждого архитектора, но особенно свободного.

Вот почему Бонштедт с середины 50-х годов так активно участвует в международных конкурсах. Он неоднократно говорил Шрётеру, что надеется таким образом разорвать цепь сложившихся в Петербурге отношений и найти за границей место, куда можно было бы перенести свою деятельность[25]. Кроме того, Бонштедт старался в эти годы установить контакты с заграницей и другим путем. В 1859 г. он обратился с просьбой о принятии его в Союз берлинских архитекторов, в чем ему не было отказано. После того как в 1859 г. он показал свой конкурсный проект гамбургской ратуши на парижской художественной выставке, он выступил в 1862 г. с рядом проектов на лондонской всемирной выставке, чтобы таким путем обратить на себя внимание. Уже с 1861 г. он вплотную занят переездом в Германию. Вместе с женой Бонштедт предпринимает поездку по стране, чтобы выбрать город, в котором он мог бы обосноваться.

После классовых столкновений 1858—1861 гг. и волнений, вызванных царским манифестом от 3 марта (19 февраля) 1861 г., дворянство смогло вновь стабилизировать свое положение. Соответственно ожесточается и официозная политика в области искусства, все более обнажаются противоречия между реакционными, далекими от действительности целями Академии художеств и прогрессивными силами широкой художественной общественности. Когда в 1863 г. группа художников во главе с И. Н. Крамским демонстративно ушла из Академии («четырнадцать мятежников»), Бонштедт счел нужным покинуть Петербург, а значит — и сферу влияния Академии. Свою роль сыграли тут и семейные соображения. Осенью 1863 г. он уехал в Германию и нашел там вторую родину в столице Тюрингии, Готе.

Гота в XIX в. был передовым городом в области образования и в развитии ряда областей естественных и гуманитарных наук, в издательском деле. Особого внимания заслуживают тесные связи Готы с русской наукой, особенно с Петербургской Академией наук. Установленные еще бароном фон Гриммом, они прослеживаются до второй половины XIX в.[26] Например, учитель Бонштедта в области портретной живописи Э. Якобс (1802—1866) дважды, в 1830—1834 и 1840 гг., побывал в Петербурге и стал членом его Академии художеств. Почти с полной уверенностью можно говорить о том, что Бонштедт избрал местом жительства не такой центр, как Берлин или Мюнхен, а Готу потому, что ему был близок царивший тут дух научных и художественных контактов с Россией.

---

[25] *Шрётер В. А.* Людвиг Бонштедт (некролог).

[26] *Motschmann H.* Gothaer Wissenschaftsbeziehungen zu Rußland und zur Sowjetunion.— Der Friedenstein, 1960, Oktober, S. 279—283.

Бонштедт подхватил эти традиции и поддерживал живые отношения Готы с Петербургом. Он состоял в оживленной переписке со своими петербургскими родственниками, друзьями и знакомыми, а чтобы быть в курсе всех событий, выписывал «Санкт-Петербургские ведомости». С особым интересом следил он за дальнейшим развитием архитектуры, о чем его регулярно информировал Шрётер. В 1882 г. Бонштедт еще раз посетил Петербург. Объединение архитекторов устроило прием в честь своего основателя. Петербургские связи помогли Бонштедту получить в Германии первые архитектурные заказы. Так, около 1868 г. он строит в Бонне виллу для петербургского сахарного фабриканта Л. Кёнига, переселившегося в 1867 г. в Германию (видимо, сегодня это вилла Хаммершмидта). Для русского генерального консула Л. Борхардта он начинает в 1871 г. строительство дорогого дома, напоминающего замок в Баден-Бадене. Но и в России он не прекращал своей деятельности, строя для петербургского банкира А. Марка поместье дворцового типа в Тростянце Харьковской губернии.

Позднее, когда заказов не стало, Бонштедт начал работать для Готы. В течение пяти лет он исполнял в муниципалитете Готы обязанности сенатора-специалиста по делам строительства. С 1868 г. архитектор вернулся к свободной деятельности и создал ряд заслуживающих внимания конкурсных проектов построил массу вилл, несколько банковских зданий в Готе и Хельсинки, а с 1867 г.— церковь Пилигримов Сан-Торквато в северной Португалии.

Своеобразие многочисленных работ Бонштедта нельзя понять и интерпретировать без знания его петербургского прошлого. Это относится к самым значительным работам Бонштедта готского времени, а также к отмеченному в 1872 г. первой премией конкурсному проекту германского рейхстага в Берлине.

Обращенный к Королевской площади (ныне Площади Республики), фасад здания рейхстага Бонштедт решает как главный. Градостроительное решение такой широкой площади требовало прямо-таки монументального фасада. Поэтому крупные формы, рассчитанные на обзор с больших расстояний, напрашивались сами собой. Бонштедт нашел их в коринфской колоннаде, в триумфальном решении входа, в куполе из стали и стекла. Если образцом для коллонады стал Старый музей Шинкеля в Берлине, то другие элементы этого фасада Бонштедт разрабатывал уже в Петербурге. Подчеркнутые угловые завершения с мотивом, заимствованным у архитектора Серлио, были разработаны им в проекте зала для Франкфурта-на-Майне, стеклянный приплюснутый купол — для конкурсного проекта Мадридского выставочного павильона. Мотив триумфальной арки был также петербургского происхождения. Римские триумфальные арки как символ империи вызывали в эпоху классицизма во всех европейских странах большой интерес, но нигде эта архитектурная тема не пользовалась такой любовью, как в России.



Л. Бонштедт. Конкурсный эскиз здания Германского рейхстага
Акварель. 1872 г. Из собрания Западноберлинского технического университета

Наряду с свободно расположенными триумфальными воротами, особенно классицистскими, создается форма триумфальной арки, включенной в большие градостроительные ансамбли. Особой известностью в этой области пользуется К. И. Росси. На его опыт и мог опираться Бонштедт, решая свой центральный фасад. Во всяком случае, настоятельно напрашивается сравнение со зданием Главного генерального штаба и зданиями Сената и Синода в Петербурге. Следовательно, здесь, как и в рижском театре, Бонштедт переработал приобретенное как в Германии, так и в России в произведение совершенно самостоятельное и творчески оригинальное.

Проект рейхстага, выполненный Бонштедтом, сыграл решающую роль в изменении архитектурных взглядов берлинской школы, что не было оценено в свое время, да и вообще его влияние на развитие монументальной общественной архитектуры Германии еще недостаточно оценено. На протяжении десятилетия он тщетно боролся за осуществление своего проекта. Неудачи и прежде всего споры вокруг строительства рейхстага подорвали его здоровье. В начале 1883 г. он перенес паралич, от которого так и не оправился. 3 января 1885 г. Л. Бонштедт умер в состоянии душевного помрачения. Некролог Шрётера, опубликованный в Петербурге, напомнил об этом замечательном архитекторе, ряд проектов и сооружений которого стал синтезом русских и немецких строительных традиций.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН[1]

[1] Указатель составлен Е. И. Струтинской.

СОДЕРЖАНИЕ

III

IV

ВЗАИМОСВЯЗИ
РУССКОГО
И СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА
И НЕМЕЦКОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Утверждено к печати
Всесоюзным научно-исследовательским
институтом искусствознания
Министерства культуры СССР
и Академией
общественных наук при ЦК СЕПГ

Редактор издательства
В. И. Рымарева

Художник
Г. В. Дмитриев

Художественный редактор
С. А. Литвак

Технические редакторы
Л. Н. Золотухина,
Н. Н. Кокина

Корректоры
М. В. Борткова,
Л. И. Кириллова

ИБ № 18042

Сдано в набор 06.05.80
Подписано к печати 10.12.80. А-09441
Формат 60Х90 1/16
Бумага типографская № 2
Гарнитура литературная
Печать высокая
Усл. печ. л. 23,5. Уч.-изд. л. 26,9
Тираж 2000 экз. Тип. зак. № 3169
Цена 3 р. 60 к.

Издательство «Наука»
117864 ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90

2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

